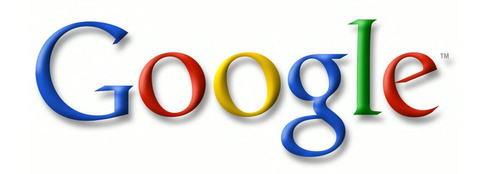
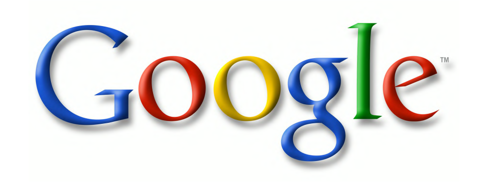







SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS







DANTE

SA VIE ET SES ŒUVRES



DANTE

SA VIE ET SES ŒUVRES

PAR

Friedrich (Wilhelm)
FRÉDÉRIC BERGMANN

CHEVALIER DE L'ORDRE DE SAINT-MAURICE ET DE SAINT-LAZARE
MEMBRE DE LA COMMISSION R. PE' TESTI DI LINGUA DE BOLOGNE
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES, LETTRES ET ARTS D'ACI-RÉALE
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES LETTRES ET ARTS DE PALERME

DEUXIÈME ÉDITION AUGMENTÉE

STRASBOURG
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DE C. F. SCHMIDT
FRÉD. BULL, SUCCESSEUR
1881

STRASBOURG, TYPOGRAPHIE DE G. FISCHBACH.

A TOI

ITALIE

CE LIVRE EST DÉDIÉ.

TERRE FÉCONDE EN HOMMES DE GÉNIE

ET EN GRANDS HOMMES

TU AS LA GLOIRE D'AVOIR PRODUIT

LE PLUS GRAND POÈTE ET PENSEUR DU MOYEN AGE.

LA PLUPART DES CROYANCES DE DANTE SONT AUJOURD'HUI SURANNÉES

SA CONSCIENCE CHRÉTIENNE SEULE

RESTE NOTRE FOI NOTRE GUIDE NOTRE SALUT.

PUISSE TU ÊTRE CHOISIE UNE SECONDE FOIS

POUR PRODUIRE L'HOMME DE SCIENCE ET DE CONSCIENCE

QUI SOIT POUR NOTRE SIÈCLE DÉROUTÉ

CE QUE DANTE A VOULU ÊTRE POUR SON TEMPS

UN RESTAURATEUR DE LA CONSCIENCE MORALE

UN RÉFORMATEUR SOCIAL POLITIQUE

ET RELIGIEUX.

TABLE DES MATIÈRES.

A.

VUE GÉNÉRALE SUR LA VIE ET LES ŒUVRES DE DANTE.

B.

EXPLICATION LITTÉRAIRE DES ŒUVRES DE DANTE.

C.

QUESTIONS HISTORIQUES CONCERNANT LA PERSONNE DE DANTE.

D.

RECTIFICATIONS DES LEÇONS DU TEXTE; EXPLICATION DES MOTS ET DES PASSAGES DE LA COMÉDIE MAL COMPRIS.



A.

VUE GÉNÉRALE SUR LA VIE ET LES ŒUVRES DE DANTE.

(Voyez: *Dante et sa Comédie*, extrait du Bulletin de la Société littéraire de Strasbourg, 1863.)

1. A quel genre littéraire appartient la Comédie de Dante.

Depuis Boccacio et le quatorzième siècle jusqu'à nos jours, la Comédie de Dante a été l'objet de nombreux commentaires, et l'on aurait mauvaise grâce à insinuer que, par ces travaux, l'intelligence de ce poème n'ait pas progressé. Mais il est incontestable que l'explication de la Comédie, au point de vue philologique et littéraire, laisse encore beaucoup à désirer. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à se rappeler les nombreux passages faussement interprétés, et surtout l'incertitude où se trouvent encore, de leur propre aveu, beaucoup de littérateurs, concernant le but du poète et le genre littéraire auquel la Comédie se rattache.

Pour nous, nous dirons, sans crainte de nous tromper, que la Comédie n'est pas, comme on le dit, une épopée, pas même un poème épique ou narratif, destiné à intéresser par le récit d'événements importants ou de grandes actions, mais elle est du genre *didactique*, le poète ayant

eu pour but, non d'intéresser par des récits, mais d'instruire, en prouvant, par les faits qu'il raconte, des vérités de l'ordre social, moral, philosophique, et religieux. Pour démontrer cette thèse, rappelons, d'un côté, la nature de la poésie narrative ou épique, et de l'autre, les caractères essentiellement didactiques que présente le poème de Dante.

En poésie, comme dans l'histoire, il faut distinguer entre l'*événement* et l'*action*. L'événement est ce qui est *arrivé*, c'est-dire ce qui a été la résultante des actions combinées de plusieurs individus, et d'un concours de circonstances qui sont indépendantes de l'homme, et même souvent opposées à sa volonté individuelle. L'événement étant au-dessus et indépendant de l'action humaine individuelle, on l'a considéré généralement comme amené par des puissances surhumaines appelées dieux, démons, divinité, destin, hasard. L'action, au contraire, est le produit de la volonté d'un seul individu qui, agissant avec intention, soit qu'il réussisse, soit qu'il succombe, porte la responsabilité *morale* de ce qu'il a voulu exécuter. Les hommes de l'Antiquité, sentant leur faiblesse physique et morale, d'où est née leur religion, n'ont jamais cru à une action pure, comme résultant de la volonté humaine seule; ils voyaient dans tout ce qui se faisait et arrivait dans le monde un événement produit par une puissance surhumaine; de sorte que même leurs héros étaient censés agir, non d'après leur volonté individuelle, mais sous l'impulsion et toujours avec l'aide de puissances divines. Chez tous les peuples la poésie primitive a d'abord chanté les événements *nationaux* produits par des héros considérés comme protégés par leurs dieux. Cette poésie primitive était partout du genre mixte *épico-lyrique ;* épique, en ce qu'elle racontait un événement généralement connu ou

traditionnel, et lyrique, en ce qu'elle le célébrait avec l'enthousiasme du sentiment patriotique et religieux.

Quand plus tard ces événements traditionnels chantés par la poésie épico-lyrique devinrent plus anciens, on les célébra avec plus de détails fictifs et avec moins d'enthousiasme lyrique. Du genre mixte primitif épico-lyrique sortirent, comme genres spéciaux, d'un côté la poésie épique ou narration proprement dite, de l'autre la poésie lyrique, qui chante, non des événements, mais des sentiments.

Chez les Grecs, la poésie épique prit d'abord ses sujets dans les traditions anciennes (sansc. *vadjas*, gr. *epos*) et les transmit, détachées les unes des autres, sous forme de *rhapsodies*. Des rhapsodies, rapprochées les unes des autres et réunies en une unité poétique, formèrent l'*épopée* (gr. *epo-poiia*, faisant, c'est-dire *disant* ou racontant des traditions). Les anciennes traditions nationales appartenant à l'âge *héroïque*, l'épopée prit par cela même les caractères distinctifs de cet âge ; et comme les héros étaient censés agir sous l'impulsion de puissances surhumaines, la distinction qu'on établit plus tard entre le *mythos* (tradition concernant les dieux) et le *épos* ou *logos* (tradition concernant les hommes) n'existait pas encore dans l'épopée. Aussi l'action surnaturelle des puissances surhumaines n'y est pas à considérer simplement comme un *ornement* fortuit et accessoire ajouté par la poésie , mais comme l'essence même de cette espèce de poésie narrative. Plus tard les poètes épiques ayant choisi pour sujet un grand événement, soit historique, soit contemporain, leurs poèmes, tels que par exemple la Pharsale de Lucain, ne pouvaient plus avoir tous les caractères de l'ancienne épopée, mais ils devinrent des *poèmes épiques* proprement dits. Au Moyen âge le poème épique se chan-

gea en roman chevaleresque, tel que les *Nibelungen* et le *Shahnamé*, et aujourd'hui le *roman* proprement dit remplace l'épopée héroïque, le poème épique, et le roman chevaleresque des temps passés.

Si l'on a saisi les caractères distinctifs de l'épopée, comme étant le récit poétique d'un événement traditionnel héroïque, supposé dirigé par des puissances surhumaines, on comprend, du premier coup, que la Comédie de Dante n'est pas une épopée; elle n'est pas même du genre épique ou narratif, puisque le poète ne veut raconter ni un événement ni des faits devant intéresser comme récit, mais que, par les faits auxquels il fait allusion et qu'il raconte incomplètement, il veut avant tout enseigner ou prouver des vérités, qu'il croit importantes dans l'ordre social, moral, intellectuel, et religieux.

Comment Dante at il été amené à concevoir et à composer son poème didactique la Comédie? L'histoire politique et littéraire de son époque nous explique le poète, et l'histoire du poète nous fait comprendre son œuvre.

2. La vie du poète en tant qu'elle explique son œuvre.

Dante naquit en 1265, à l'époque où le Moyen âge, ayant dépassé son apogée, et produit presque tout ce dont il était capable, abandonna en partie ses tendances, et commença à inaugurer, en Italie, les aspirations et les destinées de la Renaissance et des temps modernes. L'œuvre de notre poète résumera donc les idées ou vérités conçues au Moyen âge; elle en reproduira les grandeurs ou les insuffisances; elle sera l'avant-coureur des idées et des tendances de notre âge moderne.

Dante naquit dans la république de Florence, à l'époque où la féodalité germanique, qui avait succédé à l'an-

cien système municipal romain, allait crouler en Italie, sans pouvoir être remplacé par la royauté héréditaire, qu'on repoussait, ni par le régime constitutionnel, qu'on ignorait encore. L'Italie, qui marchait à la tête de la civilisation européenne, commença cette longue période de déchirements intérieurs amenés par des partis politiques et religieux, qui, tous égoïstes, étaient presque tous également déplorables et absurdes. Dante, citoyen d'une république, sera républicain ; il sera toute sa vie partisan de l'autonomie républicaine et démocratique. Mais il sera également monarchiste, en ce sens que, étant idéaliste, il recherche l'unité suprême et qu'il voit dans l'Empereur le Modérateur et le Pacificateur des républiques, le Représentant de l'unité du pouvoir séculier, comme le Pape est le représentant de l'unité du pouvoir spirituel.

Issu d'un aïeul paternel, qu'il croit originaire de Rome, et d'un aïeul paternel, appartenant à l'illustre famille lombarde des Adilgiers (Allighieri), Dante avait dans ses veines à la fois du sang romain et du sang germanique. Si son nom de famille l'Allighiero est lombard ou germanique, son nom personnel de *Dante*, formé par contraction de *Durante* (durant, persévérant), est d'origine romane. Appartenant à la noblesse, Dante sera aristocrate ; mais, faisant consister la noblesse dans l'aristocratie de l'intelligence et du caractère, il reconnaît, quoique noble et aristocrate, que la bourgeoisie qui travaille doit remplacer la noblesse qui guerroie ; il sera démocrate, et se fera inscrire comme simple bourgeois pharmacien dans le rôle des arts et métiers. Ballotté, comme tout le monde dans les républiques italiennes, par le parti gibelin et le parti guelfe, lesquels, d'après leur égoïsme et leur misérable politique, changent sans cesse selon les circonstances et leurs intérêts, Dante penche forcément, tantôt plus vers le

parti gibelin, tantôt plus vers le parti guelfe, lesquels eux-mêmes échangent si souvent leur rôle et leur dénomination. Mais, homme d'intelligence et de caractère comme il l'est, il reconnaît qu'il n'y a que les ambitieux et leurs exploités qui constituent ces partis, et il finit par n'être ni guelfe ni gibelin, mais par former, à lui seul, comme il dit, son propre parti. C'est donc ignorance ou mauvaise foi que de dire que Dante, dans sa vie et dans son poème, s'est posé en *gibelin enragé*.

3. Dante adolescent poète lyrique.

Dante, enfant, trouva répandus en Italie et comme à la mode les sonnets et les canzones des troubadours provençaux ; il sera, lui aussi, poète lyrique, et imitera, comme tout le monde, la poésie provençale. Avant de transformer, quant au fond, cette poésie lyrique, il en reproduira d'abord fidèlement les caractères distinctifs. Il importe d'exposer ici brièvement quels ont été ces caractères, et comment ils se sont constitués tels dans la poésie provençale.

La population de la Provence s'était formée d'éléments gaulois et gréco-latins, auxquels sont venus se joindre ensuite des éléments germaniques. La poésie des troubadours provençaux s'est donc également formée d'éléments appartenant à l'ancienne poésie lyrique gréco-latine et gauloise, et elle s'est modifiée, plus tard, sous l'influence des usages introduits par le système féodal germanique. En effet, la poésie érotique gréco-latine ayant chanté un amour qui n'était guère autre que sexuel, l'ancienne poésie provençale, suivant ces errements, continua sur ce ton quelque peu vulgaire dans les chansons appelées *serenas* (sérénades), *albas* (aubades), *baladas*, *carols*, etc.

La poésie gauloise entra également dans cette voie, car les Gaulois, eux aussi, ne voyaient dans l'amour que la

passion sexuelle, au point que ceux qui, en Gaule, visaient à la perfection morale, tels que les druides et les druidesses, rejetaient l'amour comme quelque chose d'impur et vivaient dans le célibat. Plus tard encore, nous voyons dans les romans du cycle breton l'amour de Lancelot et de Ginevra, de Tristan et d'Isolde, etc., dépourvu de tout ce qui pouvait lui donner quelque relief moral ou idéal.

Les Germains, vainqueurs dans la Provence, sans être plus civilisés que les vaincus, y apportèrent, sinon des mœurs plus pures, du moins des dispositions plus respectueuses concernant la femme. Ce respect fut encore renchéri, dans les classes supérieures, par l'hommage qui, d'après le système féodal, était dû à la dame. En effet, d'après les usages féodaux, le chevalier vassal devait hommage, respect et amour, non seulement à son seigneur et maître, mais aussi à la femme de son seigneur, à sa maîtresse ou à sa *dame* (lat. *domina*, ital. *donna*, all. *Frau*) dans le sens hiérarchique féodal du mot. La poésie qui, par sa nature, est appelée partout, comme la morale et la religion, à embellir, à idéaliser, et à sanctionner tous les rapports sociaux entre les hommes, dut prendre, dès lors aussi, pour sujet de ses chants d'amour, la *dame*, c'est-à-dire non plus la femme qui avait été l'objet de la poésie des Gréco-latins et des Gaulois, mais la maîtresse (*domina*) qui, en vertu de la hiérarchie sociale, avait droit à l'hommage, au dévouement, à l'amour de tout galant homme. Comme la galanterie (vieux français *domnoy*, prov. *domnei*, all. *Frauendienst*), d'après son origine et son principe, excluait toute passion amoureuse, et était un hommage rendu à la dame, pour ses qualités, soit supposées, soit réelles, on comprend qu'elle se conciliait parfaitement bien avec le respect des droits exclusifs et inviolables du

mari, et qu'elle pouvait être franchement avouée et librement exprimée dans les chants des troubadours. On comprend aussi que la galanterie et même le sigisbéat ont pu s'établir et se maintenir dans les mœurs des peuples méridionaux, bien que ceux-ci soient très jaloux par tempérament et très chatouilleux au sujet de l'honneur conjugal. Cependant, il faut en convenir, la galanterie est rarement pratiquée dans la pureté de son principe, et elle se trouve placée encore aujourd'hui sur une pente dangereuse où l'hommage respectueux dû à la dame court sans cesse risque de tourner en une passion érotique s'adressant à la femme. Aussi est il arrivé que, dans les mœurs de la société et dans la poésie galante, l'amour sexuel s'est souvent déguisé sous les formes mensongères de la galanterie permise; et c'est pourquoi l'on est en droit de porter, sur la poésie des troubadours, deux jugements diamétralement opposés l'un à l'autre, selon qu'il s'agit de chants d'amour, qui respirent ce que la galanterie a de légitime et d'idéal, ou qu'il s'agit de poésies qui cachent mal une passion impure et adultère.

La poésie galante des troubadours provençaux fut imitée en Italie, et y devint tellement à la mode qu'elle y fut cultivée, non seulement par des poètes de profession, mais encore par tous les jeunes gens qui avaient reçu une éducation quelque peu littéraire. Il y avait même des enfants qui, sans arrière-pensée amoureuse, suivaient l'exemple général et chantaient leur petite maîtresse dans des phrases stéréotypées et dans un style traditionnel. De ce nombre fut aussi Dante, qui, à l'âge de 10 ans, ayant vu une enfant plus jeune que lui d'un an, Béatrice, la fille de Folco Portinari, la prit pour sa dame, et plus tard encore, adolescent et jeune homme, fit d'elle l'objet de ses hommages poétiques, dans ses sonnets et dans ses *can-*

zones. Cet amour de Dante pour Béatrice n'avait rien de la passion érotique allumée quelquefois, dans les sens, par l'ardeur de la jeunesse; c'était un véritable amour d'adolescent, c'est-à-dire une affection pure et virginale, où les sens sont comprimés par le respect qu'inspire la jeune fille aimée au jeune homme, qui adore en elle le type de la beauté et de la vertu, ou le symbole vivant de ce qu'il considère comme noble et divin. Aussi si l'on jugeait les sonnets et les *canzones* de Dante, jeune homme, du point de vue de la poésie amoureuse ordinaire, trouverait on sans doute l'expression de son amour, sinon fausse et froide, du moins trop raisonnée et presque prosaïque. Mais si l'on envisage ces poésies comme exprimant un amour idéal, on avouera qu'elles sont charmantes de candeur et de grâce, et par conséquent pleines de poésie et d'édification morale. Il est vrai que l'amour, tel qu'il est exprimé dans les poésies lyriques de Dante, n'était déjà plus l'amour galant tel qu'il a été chanté par les troubadours; c'était un sentiment respectueux plus quintessencié. En effet, inspiré d'un côté par la philosophie de Platon, de l'autre par l'amour mystique d'un Saint-François d'Assisi et par le culte religieux de la sainte Vierge, Dante avait conçu ce qu'il appela l'*intellect de l'amour* (*intelletto d'amore*), qui, selon lui, était synonyme de *véritable* amour. Il fonda, avec quelques jeunes gens de ses amis, la confrérie des *Fidèles d'Amour* (*Fedeli d'Amore*), lesquels faisaient vœu d'être fidèles à l'amour des choses divines, dont les nobles dames chantées dans leurs poésies étaient pour eux les symboles ou reflets terrestres et visibles. Dès lors Dante voyait dans Béatrice l'objet de son amour métaphysique, le symbole adorable des vérités et des saintetés du christianisme; elle devint pour lui, comme il s'exprime, un reflet de la très sainte Trinité, la personnifica-

tion du génie chrétien, donnant à ses amants, comme l'indique son nom de *Béatrice* (Béatifiante), le bonheur dans ce monde et la béatitude éternelle.

On comprend d'après cela que, lorsque Béatrice, mariée depuis trois ans à Simone de' Bardi, mourut en 1290, Dante, qui l'avait aimée en *Fidèle d'Amour*, ne la pleura pas, dans ses élégies, avec les accents douloureux d'un amant au désespoir ; il y déplora seulement que le monde chrétien ait perdu en elle sa lumière et sa gloire. Après la mort de Béatrice, Dante s'étant adonné à la philosophie, il ne crut pas déroger au culte de son ancienne maîtresse en chantant dans une série de poésies philosophiques les beautés et les vertus morales. Mais plus tard, vers 1295, sentant que les beautés et les vertus chrétiennes qu'il avait chantées dans la personne de Béatrice lui avaient donné une béatitude supérieure à celle de la philosophie, il abandonna les poésies philosophiques pour revenir à la glorification de Béatrice.

Dès lors il se proposa de composer un poème où il chanterait Béatrice d'une manière encore plus digne d'elle qu'il ne l'avait fait antérieurement dans ses poésies lyriques, et où il la représenterait directement comme le génie de la béatitude. Ce projet fut le premier germe d'où sortit la conception primitive d'un poème didactique latin, qui, remanié plus tard en langue italienne, devint enfin la *Comédie*.

4. Dante conçoit son premier poème didactique latin.

Comment Dante arrivat il à concevoir l'idée d'un poème didactique devant célébrer Béatrice transfigurée, après sa mort, en Génie du christianisme?

Depuis l'âge de 16 ans, il avait commencé, à Florence,

de sérieuses études de théologie et de philosophie, de jurisprudence et d'histoire, de médecine et de sciences physiques, et il les avait continuées et achevées, plus tard, à Bologne et à Paris. De plus, un de ses maîtres, *Brunetto Latini*, avait composé deux poèmes didactiques : *Le petit Trésor* (Tesoretto) en langue italienne, et le *Trésor* en langue d'oïl. Dans ces poèmes ce savant avait déposé les trésors de la science encyclopédique de son temps, revêtue des formes de la poésie allégorique, à la mode au Moyen âge. Dante, guidé par l'exemple de son maître, conçut également le plan d'un poème didactique encyclopédique; il s'y proposa de prouver que toutes les parties de la science universelle rendent hommage au christianisme béatifiant, dont le génie s'était révélé à lui dans Béatrice, qu'il allait maintenant célébrer sur un ton plus élevé qu'il ne l'avait pu faire jusqu'ici dans ses poésies lyriques. Ce poème projeté par Dante fut conçu par lui uniquement dans le but d'enseigner ou d'exposer les vérités de la théologie, de la philosophie, et de la science, sanctionnées par le génie du christianisme; il voulait exposer ces vérités d'une manière *théorique* plutôt que pratique, et sans viser directement et spécialement l'état social, moral, politique, et religieux de Florence, de l'Italie et de la Chrétienté. Aussi, destinant ce poème plutôt aux savants qu'au peuple, entreprit il de le composer en langue *latine*. Il avait composé, avant 1300, sept chants de ce poème didactique latin. Les circonstances politiques qui vinrent affliger la vie de Dante, interrompirent cette composition, qu'il ne crut plus devoir achever plus tard, et dont il ne nous reste plus aujourd'hui que la première strophe hexamétrique.

Dante, tourmenté comme patriote par les déchirements de sa patrie, avait cherché un remède à cette anarchie

sociale et morale, et il s'était formé, d'après ses études, une *doctrine* politique, une espèce de doctrinarisme, dans l'application duquel il espérait trouver le moyen de guérir la plaie politique et religieuse de son malheureux pays. Comme philosophe, il croyait que le mal dans l'État et dans l'Église provenait du mauvais gouvernement séculier et spirituel, ou de la mauvaise direction donnée d'en haut. Comme sujet et comme chrétien, il était persuadé que si le pape et l'empereur, qui, selon lui, étaient, l'un et l'autre, d'institution providentielle, remplissaient chacun son devoir, les partis qui déchiraient l'Italie, et qui, selon lui, étaient la cause principale des malheurs publics, seraient anéantis, du moins contenus, d'un côté par l'ascendant du pouvoir spirituel, et de l'autre par la force légitime du glaive temporel. Comme politique enfin, il était persuadé que les partis, qui s'entredéchiraient en Italie, provenaient d'abord de ce que la France, pour amoindrir l'Empereur, fomentait dans la Presqu'île des dissensions politiques : ensuite de ce que le chef du Saint-Empire romain germanique négligeait de maintenir son autorité sacrée, et abandonnait lâchement ses véritables amis, les partisans de l'ordre et des franchises municipales; enfin de ce que le pape, au lieu d'être le guide spirituel et le pacificateur des peuples, intriguait avec tous les partis, pour usurper l'autorité temporelle. Ayant ces convictions, Dante ne pouvait être d'aucun des partis qui se combattaient, de son temps, en Italie; il n'appartenait ni au parti guelfe, ni au parti gibelin, ni au parti français, ni au parti romain.

Entré, en 1300, dans le priorat, la plus haute charge politique de la république de Florence, Dante fit la guerre, non seulement au parti français et au parti romain, mais surtout au nouveau parti municipal, qui s'était constitué

et divisé comme parti de l'ancienne noblesse urbaine (les Noirs), et comme parti de la nouvelle noblesse campagnarde (les Blancs). Au lieu de pratiquer une politique habile, mais perfide, en tâchant d'anéantir les partis l'un par l'autre, il s'attaqua franchement et ouvertement à tous à la fois, de sorte qu'il eut tous pour ennemis et aucun d'eux pour allié. Dante dut succomber en peu de temps sous les coups de ses adversaires coalisés. Pour l'éloigner de Florence, les Noirs et les Blancs lui firent donner la mission d'aller traiter avec le pape pour la pacification ; mais à Rome le pape conspirait avec la France contre l'Empereur; de sorte que l'envoyé florentin y fut retenu, sous de vains prétextes, jusqu'à ce que Charles de Valois, le frère du roi Philippe le Bel, fût entré, à la suite d'intrigues et de trahisons, dans Florence. Alors le parti vainqueur fit accuser de baraterie Dante absent pour le service de la république; ses biens furent confisqués, lui-même condamné à l'exil et menacé du dernier supplice s'il revenait à Florence. Dante ne revit dès lors plus sa ville natale; il resta exilé de Florence, mais ne quitta pas l'Italie, jusqu'à sa mort, qui le délivra de ses misères en 1321.

Sa défaite et sa chute si promptes et amenées par des trahisons si odieuses redoublèrent dans l'âme de Dante sa haine contre les différents partis qu'il s'était proposé, dans son priorat, de combattre et d'anéantir. Mais cette juste haine s'affaiblit avec le temps par l'effet et sous la pression des malheurs qu'il eut à endurer ; elle se modéra du moins au point que dans son nouveau poème la Comédie, qu'il composa dans son exil, il n'attaqua aucun de ses ennemis personnels, et qu'il n'a eu des paroles quelque peu dures que contre ceux de ses adversaires qui représentaient les partis dont l'égoïsme et la trahison avaient sacrifié les intérêts sacrés de la patrie et de la religion.

Les défaites politiques suivies de malheurs font rentrer naturellement en eux-mêmes ceux qui les ont éprouvées, et les portent à examiner dans leur conscience si la cause pour laquelle ils souffrent est réellement celle de la vérité et de la justice, ou bien le parti d'un esprit égaré ou d'un cœur égoïste. Cet examen de conscience détruit nécessairement tout ce qu'il peut y avoir d'illusoire ou de mensonger en nous; car nul ne voudra, par entêtement ou de gaîté de cœur, sacrifier sa personne ou sa fortune à une erreur qu'il aura reconnue. Mais si, dans cet examen suprême, ces convictions, qu'elles soient justes ou erronées, se maintiennent, alors elles se changent en cette foi inébranlable qui fait, dans l'histoire, les héros et les martyrs. Dante étant tombé dans le malheur, se livra à la réflexion, dont l'exil lui fournit abondamment l'occasion et le loisir. Il se demanda si ses convictions politiques, si différentes de la politique vulgaire de ses adversaires, méritaient qu'il en devînt le martyr. Il se mit de nouveau à étudier toutes les grandes questions concernant le salut de l'individu et des peuples, et s'étant raffermi dans sa conviction que le malheur social et moral de sa patrie provenait de ce que le monde, à commencer par le pape et par l'empereur, n'observait pas les principes de l'Évangile, il reprit, avec une nouvelle ardeur, la résolution de prêcher la véritable foi au monde égaré et corrompu. Ayant reçu de Florence, vers 1306, les sept chants de son poème latin resté inachevé, il reprit la composition de ce poème, qui devait être la glorification de Béatrice ou du génie béatifiant du christianisme; mais il la reprit, cette fois-ci, non comme antérieurement, au point de vue purement théorique, soit théologique, soit philosophique, mais au point de vue de la science sociale, morale, intellectuelle, et politique sanctionnée par l'Évangile. Il résolut donc de composer un

nouveau poème didactique devant enseigner les vrais principes de la morale individuelle, de la morale sociale, et de la morale universelle, qui produisent le salut des hommes dans cette vie et la béatitude dans la vie à venir. En agrandissant ainsi le plan de son poème latin, il se proposa d'en faire une plus haute glorification de Béatrice comme Génie du christianisme. Voulant s'adresser non plus aux seuls savants, mais à tout le monde, il abandonna l'achèvement de son poème latin commencé, et composa un nouveau poème didactique en langue vulgaire.

5. Le caractère essentiellement didactique de la Comédie.

Ce poème, qu'il composa dans l'exil, entre les années 1306 et 1319, est devenu la *Comédie*. N'ayant pas pu réaliser, comme homme d'État, son idéal social et politique, il voulut du moins le proclamer et le chanter par le moyen et sous la forme de la poésie. Son poème devint ainsi en partie une sorte de mémoire justificatif de ses principes sociaux et politiques. Opposant son idéal social et religieux à la corruption de l'État et de l'Église dans la chrétienté contemporaine, la Comédie prit naturellement aussi un caractère réformateur, et devint le programme des principales réformes politiques et religieuses qu'après Dante et d'après lui on a tentées plusieurs fois en Italie. Mais au-dessus des tendances de justification personnelle et de réforme générale qu'on remarque dans la Comédie plane le but didactique de Dante, qui veut expliquer, d'après la science encyclopédique de son époque, le monde physique et le monde métaphysique, afin de faire découler de cette explication et de l'histoire du monde la vérité béatifiante du christianisme, qui, pratiqué

consciencieusement, procure et à l'individu et aux nations le bonheur terrestre et la béatitude éternelle.

Le caractère essentiellement didactique de la Comédie étant, d'après cela, évident, nous devons poser la question préalable, savoir s'il n'y a pas dans tout poème didactique une incompatibilité entre la rigueur de l'enseignement scientifique qu'il se propose, et la forme poétique qu'il adopte. Certes, en thèse générale, le genre didactique risque de se trouver dans la position difficile de ne pas pouvoir satisfaire, quant au fond, ni aux exigences sévères de l'enseignement sérieux, ni aux conditions esthétiques de l'imagination poétique. Mais rappelons-nous qu'il y a dans la théologie, dans la philosophie, et dans la science, certaines parties, précisément les plus élevées de toutes, qui, par l'intérêt universel et éternel qu'elles présentent, n'appartiennent plus à telle ou telle science spéciale, mais au domaine général de l'intelligence et de la conscience morale, où toutes les sciences doivent aboutir dans la pratique, laquelle est le dernier but de tout savoir humain. Ces questions étant d'un intérêt général, sont par cela même du domaine de la poésie, laquelle, par ses idéaux, a un caractère plus général que les sciences spéciales, et qui, en présentant les faits comme symboles des idées, est même, comme le dit Aristote, plus philosophique que l'histoire. Aussi de grands poètes n'ont ils pas hésité à faire de ces questions les sujets de leurs poèmes didactiques. Lucrèce traite dans son *De Rerum natura* la question la plus élevée et la plus importante de la philosophie ancienne, la question de savoir ce qu'il faut faire pour vivre heureux, en sage, libre de toutes les craintes chimériques qui tourmentent le vulgaire superstitieux. Le *Faust* de Gœthe est, dans son ensemble et son unité, un poème didactique sous forme dramatique, dans lequel

l'auteur essaie de répondre à la plus haute question morale de notre siècle, à la question de savoir quelle est la destinée de l'homme, et comment il doit la remplir pour arriver à la paix et à la félicité. Avant Gœthe, auquel il a servi d'exemple, Dante a traité, dans son poème didactique, avec une supériorité incontestable, la même question sociale, morale, et religieuse; le but de sa Comédie est, comme il le dit lui-même dans sa lettre à Can Grande, *de détourner les vivants, dans cette vie, de l'état de misère, et de les conduire à l'état de félicité.* Il a légitimé par le fait, au point de vue poétique, le choix de ce grand sujet didactique, en prouvant qu'on peut faire œuvre de grand poète, tout en traitant et par cela même qu'on traite ce qui constitue la plus haute question de la philosophie et de la religion.

La prétendue incompatibilité entre le fond didactique et la forme poétique se trouvant ainsi levée par le fait dans l'œuvre de Dante, à la fois éminemment didactique et éminemment poétique, faisons remarquer que l'enseignement y est donné d'abord, en grande partie, sous la forme la plus directe et la plus strictement didactique. C'est ainsi, par exemple, que Dante expose directement, en quelque sorte *ex professo* ou *ex cathedra*, sa théorie sur l'astronomie (Purgat., 4, 61-85), sur les taches de la lune (Par., 2, 40-90), sur les lois de l'optique (Par., 2, 91-111), sur la création (Par., 29, 16-81), sur la génération physiologique (Purg., 25, 34-78), sur la nature de l'âme (Purg., 25, 67-108), sur la psychologie (Purg., 4, 1-12), sur l'instinct et l'ordre naturel (Par., 18, 49-73), sur la liberté (Purg., 16, 67-94), sur le libre arbitre (Purg., 18, 49-73), sur les miracles (Par., 24, 100-111), sur la prière (Purg., 6, 34-46), sur le mal et ses degrés (Enf., 11, 76-109; Purg., 18, 91-139), sur la philosophie de l'his-

toire (Par., 6, 1-111), sur le monachisme (Par., 22, 73-96), sur saint François et saint Dominique (Par., 11, 35, 139), sur les deux pouvoirs suprêmes (Purg., 16, 97-112), sur l'histoire de l'ancienne et de la nouvelle Alliance (Purg., 29, 73-154), sur le crédo du chrétien (Par., 24, 130-150), etc., etc.

La Comédie étant en grande partie le résumé didactique de la science encyclopédique que Dante apporte à l'appui des grandes vérités qu'il veut prouver dans son poème, il serait facile d'extraire de cette œuvre ce qu'on pourrait appeler la Théologie, la Médecine, la Jurisprudence, la Philosophie, l'Astronomie, la Cosmographie, la Physique, etc., de Dante; et un commencement d'exposé des idées du poète a déjà été fait, par rapport à la théologie, dans l'ouvrage d'Ozanam : *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle.*

Outre l'enseignement strictement didactique, donné sous la forme directe, Dante emploie aussi quelquefois la forme indirecte; il enseigne à l'exemple des écrivains de l'Ancien testament, sous la forme d'une prophétie, et même sous celle de la vision. Mais la forme la plus généralement employée est la forme qu'on appelle communément *allégorique,* et qu'on appellerait mieux *parabolique,* parce qu'elle sert à enseigner et à prouver des vérités par un exemple supposé historique ou par une *parabole.* C'est ainsi, par exemple, que Jésus a enseigné et prouvé la miséricorde de Dieu, en racontant l'histoire ou la parabole de l'Enfant prodigue. Le poète didactique ne veut pas, comme le poète épique, intéresser uniquement par des récits à prendre dans leur sens littéral, il veut qu'on s'intéresse principalement aux vérités et aux doctrines qui découlent de ses récits, lesquels ne sont pas le but du poète, mais seulement les moyens qu'il emploie pour son

enseignement. On comprend, d'après cela, que tout dans la Comédie a un sens *allégorique*, symbolique, et parabolique, si l'on entend par allégorique, symbolique, et parabolique le sens moral et métaphysique qu'on se propose d'exprimer ou de représenter par des personnes, des choses, ou des récits. Tous les personnages mis en scène dans ce poème, à commencer par Virgile et en finissant par saint Bernard, sont des symboles et des types, qui n'ont pas et ne doivent pas avoir, dans la pensée du poète, leur caractère réellement historique, mais doivent être les représentants d'une idée, d'un idéal, ou d'une conception morale. Tous les récits renfermés dans la Comédie ayant un but didactique seraient incomplets, s'ils devaient intéresser comme récits; mais ils sont précis et frappants comme paraboles destinées à enseigner et à prouver des vérités morales ou métaphysiques. On ne comprend entièrement la Comédie que quand on sait pertinemment ce que le poète a voulu énoncer par les personnages qu'il met en scène et prouver par les choses qu'il retrace ou qu'il raconte.

Ils se trompent donc singulièrement les lecteurs qui croient devoir retrouver dans les personnages de la Comédie les caractères tels que l'histoire et la philologie les leur attribue, et s'ils prennent faussement pour des récits épiques les récits paraboliques, que Dante donne comme des exemples, afin d'énoncer des vérités pratiques de l'ordre moral ou social, qui doivent servir au lecteur à la fois d'enseignement et d'avertissement. Tels sont, par exemple, les prétendus récits épiques de Françoise de Rimini et du comte Ugolino, si souvent cités mal à propos, et si peu compris, qu'il importe d'en donner ici la signification didactique.

Pour expliquer le but du premier récit, celui de Fran-

çoise, disons que Dante, dont la moralité était aussi forte que sa foi religieuse, voyait autour de lui une littérature immorale; il voyait des poésies lyriques, glorifiant indirectement la luxure, l'impudicité, et l'adultère; il voyait les romans, surtout ceux du cycle breton, et particulièrement les romans de Tristan et Isolde et de Lancelot et Ginévra, aussi remarquables par l'imagination ardente, brillante, et sensuelle qui les distinguait que par l'absence totale de toute délicatesse du sens moral. Il voyait enfin des contes et des nouvelles imités des Trouvères français, dans le genre frivole de ceux qui, plus tard, furent racontés par Boccacio, et dont le récit spirituel, attrayant et élégant était fait avec une insouciance morale déplorable. Dante persuadé que cette poésie romanesque était pour beaucoup dans la dépravation des mœurs de son temps, voulut préserver et détourner ses contemporains de l'influence pernicieuse de cette littérature, par un exemple frappant, pris dans l'histoire contemporaine, et connu de ses lecteurs. Dans ce but il montra comment deux personnes honorables et honnêtes, qui n'étaient plus bien jeunes, et liées, depuis plusieurs années, chastement ensemble par des rapports de parenté, comment dame Françoise, mariée depuis douze ans à Gianciotto de' Malatesti, et son beau-frère Paul, frère de Gianciotto, furent séduits par la lecture du roman de Lancelot et Ginevra, traduit du poète provençal Arnault Daniel (voy. *Purgat.* 26, 115, 120), et entraînés à commettre le péché mortel que, d'après la loi divine, ils expient dans l'Enfer. Dante n'ayant pas pour but de raconter une histoire romanesque, intéressante, mais voulant prouver, par la chute de cette dame, que le roman est pour beaucoup de femmes ce que *Gallehaut* fut pour la reine Ginévra, savoir un séducteur et un entremetteur, laisse naturellement de côté tous

les détails de l'intrigue amoureuse de Françoise, et allant directement à son but, fait dire principalement à cette dame quelle a été la *cause* qui l'a poussée au péché. Or comme cause de cette séduction elle indique elle-même la lecture du roman de Lancelot et Ginévra, et par suite dénonce l'auteur qui l'a composé et celui qui l'a traduit, de sorte que le roman et son auteur furent, comme elle dit, pour elle et son beau-frère Paul, *un autre Gallehaut.*

Dante, en plaçant Françoise dans l'Enfer, la croit évidemment coupable; mais, en homme d'intelligence et de cœur, il a sincèrement pitié d'elle et de son amant, et tout en ayant en grande estime le poète Arnault Daniel, le traducteur du roman de Lancelot et Ginévra, il n'hésite cependant pas à le placer dans le Purgatoire parmi les poètes *luxurieux* qui y font pénitence de leur péché. Il lui fait dire, précisément par rapport à l'influence immorale qu'il a exercée par ses écrits, ces paroles exprimant son repentir :

> Je suis Arnault qui *pleure*, et vais chantant;
> *Je vois, chagrin, la folie du temps passé,*
> Et vois, joyeux, la joie que j'espère goûter.

Nous savons maintenant ce que Dante a voulu prouver par l'exemple parabolique de Françoise; disons encore ce qu'il a voulu enseigner et prouver par le récit de la mort d'Ugolino et de ses enfants.

Aujourd'hui c'est un axiome, dans le droit pénal, que l'auteur d'un crime en est seul responsable, et que c'est lui seul, et non sa famille, qui doit l'expier par une peine. Mais, dans l'Antiquité et au Moyen âge, il y a des exemples par milliers, qui prouvent qu'on rendait solidaires du crime commis la famille et les descendants du coupable. Dante choisit son exemple didactique et parabolique dans l'his-

toire contemporaine de la ville de Pise, sans vouloir dire par ce choix que cette ville était plus cruelle que d'autres cités d'Italie. Il montre qu'en 1288 Ruggieri, l'archevêque de Pise, pour se venger de la trahison du comte Ugolino, le fit enfermer dans la prison de la ville *avec ses deux fils et ses deux petits-fils*, et il eut l'atroce barbarie de laisser mourir de faim ces enfants innocents avec leur père coupable.

Dante, considérant la trahison comme le plus noir et le plus infâme des crimes, n'éprouvait nulle pitié pour le traître Ugolino de la Gherardesca, et c'est pourquoi il n'hésita pas à le placer au fin fond de son Inferno, avec son ennemi l'archevêque Ruggieri, qui ne s'était pas moins signalé par de nombreuses trahisons. Mais Dante jugea l'archevêque plus coupable que le comte, parce que à ses trahisons il a ajouté la férocité de faire mourir, avec le père coupable, ses fils et ses petits-fils innocents. Aussi condamnat il l'archevêque à une peine plus affreuse encore que ne l'est celle du comte; il le représente subissant la vengeance terrible qu'exerce sur lui Ugolino, qui, avec l'acharnement d'une bête féroce, lui ronge le crâne. En retraçant ces scènes, d'abord le tableau de la mort d'Ugolino, ensuite le supplice continuel de Ruggieri dans l'Enfer, le poète veut faire ressortir surtout la culpabilité de celui qui a condamné à une mort affreuse les fils et les petits-fils du comte de la Gherardesca. C'est pourquoi, laissant avec intention de côté dans son récit, déjà très incomplet et peu explicite, tous les détails concernant l'inimitié qui avait existé entre le comte et l'archevêque, Dante accentue principalement la partie de son tableau qui concerne la mort des enfants innocents. Aussi, résumant dans ce sens sa pensée principale, conclut il son récit par cette apostrophe adressée à Pise :

« Que si le comte était réputé d'avoir livré par trahison tes châteaux,
« Tu ne devais pas livrer ses fils à un pareil tourment !
« Leur jeune âge rendait innocents,
« O nouvelle Thèbes ! Uguccione et le Brigata,
« Et les deux autres que plus haut nomme ce chant. »

En même temps qu'il prêcha, par son apostrophe, le principe que le coupable seul est responsable de son crime, notre poète, s'élevant encore à une plus haute philosophie, qui est celle de l'état social de l'avenir, proclame par l'imprécation lancée contre Pise, cette vérité encore méconnue, savoir que les citoyens d'une cité et d'un état, moralement solidaires entre eux, sont aussi moralement responsables des iniquités qui se commettent dans la justice exercée au nom de la communauté. C'est pourquoi il prend vivement à partie une de ces cités, la ville de Pise, qui, en laissant condamner à une mort injuste et affreuse, au nom d'une prétendue justice publique, exercée par un chef infâme, des enfants innocents de la trahison de leur père, s'est rendue complice du crime de son chef l'archevêque, et mérite cette imprécation que le poète lui lance en ces termes :

« Ah ! Pise, opprobre des peuples
« Du beau pays où résonne le *si !*
« Puisque, à te punir, tes voisins sont lents,
« Que la Capraïa et la Gorgona se meuvent
« Et fassent une digue à l'Arno, à son embouchure,
« Pour, qu'en toi, tout vivant soit noyé.

De même que les récits de Françoise de Rimini et d'Ugolino, présentés ici comme exemples ou paraboles, de même tous les autres récits, renfermés dans la Comédie, sont faits par le poète pour enseigner quelque vérité so-

ciale, morale, ou religieuse. C'est ignorer complètement le but et la portée de ce poème que de voir seulement les faits du récit et non la signification et l'intention morale de ces récits.

Ceux qui, prenant faussement la Comédie pour une espèce d'épopée, voient dans ces paraboles didactiques de simples narrations épiques, ne s'aperçoivent pas, qu'envisagés comme de simples récits, ceux-ci seraient on ne peut plus maladroitement composés. En effet ce qui constitue le récit épique, depuis l'épopée jusqu'à l'anecdote, c'est qu'il présente les faits d'une manière claire, explicite, complète, et intéressante. Or les récits de la Comédie sont généralement incomplets, décousus, procédant souvent par simple allusion, au point d'être presque tous inintelligibles pour ceux qui ne connaissent pas d'ailleurs et d'avance les détails du fait rapporté, ou les circonstances de l'événement qui y sont sous-entendues.

Certes, Dante, ce puissant génie poétique, s'il avait voulu raconter, en poète épique, soit l'histoire romanesque de Françoise, soit les luttes tragiques d'Ugolino, aurait su le faire tout aussi bien qu'Homère, Virgile, ou l'Arioste. Mais voulant être poète didactique, il ne raconte pas, comme les poètes épiques, les faits pour eux-mêmes, il les raconte conformément au genre didactique pour leur signification morale, comme devant enseigner une idée, une vérité à laquelle ce récit, à titre d'exemple et de parabole, doit servir d'appui et de preuve. C'est pourquoi les littérateurs qui s'oublient jusqu'à citer les récits de la Comédie comme des modèles parfaits du récit épique, semblent ignorer complètement qu'elles sont les premières règles d'une bonne narration, et ils se livrent à une admiration irréfléchie qui se porte précisément sur ce qui, considéré à leur faux point de vue, ne la mérite à aucun titre.

Aussi d'autres littérateurs, prenant également la Comédie pour un poème épique, mais ayant cependant, sinon l'intelligence, du moins le sentiment vague des règles du récit épique, se sont ils avisés de compléter, de refaire, de corriger en quelque sorte les récits incomplets, décousus, inintelligibles de Dante.

C'est ainsi que Boccacio, le premier commentateur de la Comédie, a refait, à sa manière, en véritable romancier et nouvelliste, le récit de Francesca de Rimini. Ne voyant pas l'intention du poète, il croit devoir donner à l'histoire tragique de cette femme une tournure beaucoup plus intéressante et romanesque, en représentant, contrairement à la vérité historique, Françoise et son amant Paul comme de beaux, de gracieux et aimables jeunes gens, bien dignes de s'aimer l'un l'autre. Il représente l'épouse adultère comme une jeune femme, unie, par l'ambition de son père, à un mari grossier, et qui, sacrifiée elle-même d'abord, et trompant ensuite à son tour son mari laid et homme sans valeur, lui rend tout juste ce qu'il mérite pour sa laideur et pour sa nullité.

Le récit du commentateur Boccacio est plus clair, plus romanesque, plus intéressant même que celui de son original, mais il est fait avec si peu d'intelligencc de l'intention de Dante que l'on se demande, tout d'abord, pourquoi le romancier n'a pas reproché au poète d'avoir placé dans l'Enfer deux amants aussi aimables et gracieux, qui, selon lui, auraient mérité qu'on les eût placés dans les cercles du Paradis céleste. Disons que, pour être littérateur, la première condition c'est de savoir expliquer les textes, et que pour expliquer la Comédie, il ne suffit pas d'avoir du goût et de savoir écrire de manière à amuser les gens du monde, mais qu'il faut avoir du sens moral, un jugement pénétrant, et une intelligence éclairée par une forte érudition littéraire.

6. L'encadrement narratif de la Comédie.

La principale cause de l'erreur qui a fait croire que la Comédie n'est pas un poème didactique, mais un poème épique, réside dans l'encadrement littéraire, narratif de sa nature, dans lequel Dante a renfermé les parties didactiques de son œuvre.

Suivant un usage généralement adopté pour tous les genres de poésie, mais surtout pour le genre didactique, dans l'Antiquité, en Orient, au Moyen âge, et même par imitation dans les temps modernes (voy. *La Fascination de Gulfi*, p. 61 et suiv.), Dante a renfermé également la partie didactique et principale de sa Comédie dans un récit fictif servant d'encadrement à son poème, et destiné, à la fois, à en être un ornement poétique, et à donner un caractère d'autorité à l'enseignement qui y est contenu. Dante a choisi avec habileté, pour encadrer la Comédie, le récit fictif d'un voyage qu'il suppose avoir fait, en personne, à travers l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis, afin d'y voir, d'y entendre les vérités nécessaires qui devront le sauver d'abord lui-même de l'erreur et du malheur, et dont il fera ensuite le sujet de son poème destiné à procurer la lumière et la félicité à ses compatriotes et à toute la chrétienté.

De cette manière l'enseignement reçu et donné par Dante acquiert l'autorité d'une révélation, faite au poète dans les trois mondes où finissent l'erreur, l'illusion, et les mensonges terrestres, et où règnent la justice, la vérité, et la sainteté.

Dante est ainsi supposé ne proclamer rien que ce qui, d'après le jugement de Dieu, manifesté dans les peines, les pénitences, et les récompenses des trois mondes, est à considérer d'abord comme décidément

mauvais et condamné dans l'Enfer, ensuite comme insuffisant pour le salut éternel et à expier au Purgatoire, et enfin comme constituant la sainteté et la béatitude suprême, qu'on obtient au Paradis céleste.

La croyance religieuse et ensuite les fictions poétiques, d'après lesquelles certains individus privilégiés auraient été transportés dans l'autre monde pour y recevoir des enseignements ou des révélations, ont existé longtemps avant Dante, et servent de cadre à un grand nombre d'écrits en prose et en vers, dans les littératures de l'Orient et de l'Occident. Sous ce rapport il n'y a rien d'extraordinaire ni rien de vraiment original ou appartenant en propre à notre poète, si ce n'est peut-être ce qu'il a imaginé et décrit concernant le Purgatoire. Mais on se tromperait étrangement en prenant cette fiction d'un voyage dans l'Enfer, dans le Purgatoire, et dans le Paradis, comme étant la partie essentielle de la Comédie : elle n'en est que l'*encadrement*, qu'une partie accessoire. C'est pour avoir confondu le but du poème de Dante avec ce qui n'en est que l'encadrement, qu'un critique de nos jours, Labitte, s'est avisé de donner le titre de : *La Comédie divine avant Dante* à un écrit, d'ailleurs estimable, où il établit, ce qui est hors de doute, que la fiction d'un voyage dans l'Enfer et le Paradis, ou ce que ce littérateur considère faussement comme le fond même de la Comédie, a existé, sous des formes nombreuses analogues, longtemps avant Dante.

Disons, pour rectifier l'erreur du critique, laquelle s'annonce jusque dans le titre de son écrit, que l'encadrement de la Comédie n'est certes pas entièrement une invention originale de Dante, mais que l'exposition du fond de son poème, bien que ce fond découle en partie des idées de l'époque, n'appartient incontestablement qu'à lui seul.

La fiction du voyage ultramondain, qui forme l'encadrement de la Comédie, tient naturellement de la poésie *narrative*, tandis que le fond essentiel du poème est de la poésie didactique. Mais malgré la différence marquée entre la forme épique et le fond didactique de la Comédie, Dante a su si bien fondre l'un dans l'autre, qu'il est difficile de séparer toujours, l'un de l'autre, ces deux éléments de nature si différente. Pour donner une unité parfaite à son œuvre, Dante, tout en laissant à l'encadrement son caractère épique et son sens littéral, l'a rapproché cependant du fond didactique du poème en représentant ce voyage ultramondain comme une initiation de plus en plus élevée et intime aux vérités de l'ordre temporel et de l'ordre éternel, en d'autres termes comme une ascension par laquelle le poète s'éloigne de plus en plus de l'erreur, cause de son malheur individuel et des malheurs de son temps, pour s'élever de degré en degré aux vérités qui donnent, à lui et aux véritables chrétiens, le bonheur et la béatitude.

Enfin en rattachant tous ses enseignements, même les plus abstraits et les plus élevés, au récit des incidents et des particularités variées du voyage, Dante parle toujours comme un poète épique à l'imagination, de sorte que, tout en poursuivant son but didactique, il satisfait également aux exigences de la poésie, et remplace heureusement par la forme concrète de ses récits ce que l'enseignement pur aurait eu de trop abstrait et de trop prosaïque.

7. Division et titre de la Comédie.

La fiction du voyage ultramondain a indiqué à la fois au poète la division du poème en trois parties ou chants (canti), ainsi que les titres de ces chants : l'*Enfer*, le *Purgatoire*, et le *Paradis*. Mais ces trois chants formant

une unité, le poète avait à leur donner un titre général. Il a choisi le titre de : *La Commedia* (la Comédie). Ce titre singulier, comment faut-il l'expliquer, et, en l'expliquant, le justifier? Disons d'abord qu'avant la Renaissance, personne, au Moyen âge, y compris Dante lui-même, n'avait sur les genres littéraires des notions justes et complètes. Rappelons que les ecclésiastiques ou les clercs étaient à cette époque presque seuls en possession de la science, de l'érudition, et de la littérature; que les tendances *didactiques* de l'Église pénétrèrent dans tous les arts et devinrent prédominantes dans tous les genres de poésie. Le peuple ne sachant pas lire, ne pouvait ni s'instruire ni même s'amuser par la lecture. Les genres littéraires plus ou moins didactiques durent donc s'arranger de manière à parler, comme la peinture, la sculpture, et le culte religieux, autant que possible, aux yeux du public, et à adopter par conséquent des formes représentatives ou dramatiques. L'Église instruisait le peuple non seulement par des drames appelés jeux (ludi) et mystères (miracula, mysteria), représentés sur des *échafauds* dans les cathédrales, mais elle prêchait également ses dogmes et sa morale en les faisant représenter mimiquement dans ses fêtes, ses processions, ses chants d'église, déclamés en présence du peuple, venu plutôt pour voir que pour entendre. Cédrénus rapporte que Théophylacte, patriarche de Constantinople au dixième siècle, instruisit même des laïques à entremêler l'office divin de danses, de déclamations, et de chants populaires. Les genres de la poésie laïque, suivant l'exemple de l'Église, prirent également, autant que possible, la forme *représentative*, en se faisant mettre en scène et représenter par des mimes (prov. *jucleors*), qui récitaient, chantaient, déclamaient, en acteurs, les poésies lyriques, épiques, et didactiques. L'usage

s'établit donc de donner aux genres de la poésie, comme à à des représentations, le nom de tragédie et de comédie. Ces noms, qui ne conviennent proprement qu'au genre dramatique, ne furent appliqués aux autres genres, non d'après le caractère tragique ou comique de ceux-ci, mais d'après leur sujet, jugé plus ou moins relevé ou tragique, ou plus ou moins populaire ou comique. Un poème narratif sur un sujet de l'Antiquité héroïque ou de l'Ancien-Testament, et composé pour les érudits en latin, était appelé en Italie et aussi en France (Voy. Legrand d'Aussy) une *tragédie*. Dante, lui même, donna à l'Énéide de Virgile le nom de tragédie (Enf., 20, 113). Les poèmes narratifs et les représentations dramatiques, au contraire, qui traitaient des sujets dogmatiques à l'usage du peuple et dans sa langue, prirent le nom de *comédies*. Or comme ces prétendues comédies étaient généralement mieux goutées et plus souvent représentées que ce qu'on appelait tragédies, le nom de comédie devint le nom par excellence de toute représentation dramatique, et par conséquent de tout genre de poésie rapporté au genre dramatique. Encore aujourd'hui comédie est l'expression populaire, dans tous les pays d'Europe, pour désigner le théâtre, la salle de spectacle, et toute scène ou représentation, qu'elle soit tragique ou comique. Il arriva donc que le nom plus généralement donné, même aux représentations des Miracula et des Mysteria dans les églises, était en Italie celui de commedia. Dante ayant emprunté l'encadrement de son poème à ces *comédies* religieuses, où l'on voyait représentés sur l'*échafaud,* dans l'église, l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, était naturellement amené à donner aussi à son poème le titre de *La Commedia* ou de *Comédie* par excellence.

En expliquant, dans la dédicace du Paradis à Can le

Grand, le choix du titre général de son poème, Dante a encore fait valoir deux raisons subsidiaires. Il dit que le titre de comédie convient à son poème, d'abord, parce que cette œuvre, comme la comédie des anciens, se termine d'une manière joyeuse et heureuse, par les béatitudes qu'il vit au Paradis, après la vue des douleurs de l'Enfer et des pénitences du Purgatoire, et ensuite, parce que son poème étant en langue vulgaire, et non en latin comme la *Tragédie* de Virgile, doit aussi porter, par antithèse, le nom de Commedia, désignant les poèmes moraux ou les représentations sacrées, composées dans l'idiome du peuple. C'est peut-être pour des raisons semblables tout aussi peu péremptoires, et guidé par l'exemple du poème de Dante, que Boccacio, le premier commentateur de la Commedia, a intitulé : *Ameto ovvero Commedia delle nimfe Fiorentine*, son roman bucolique et allégorique, entremêlé de chants lyriques, et destiné à être déclamé et représenté mimiquement.

Malgré le titre de Comédie, plus modeste, d'après Dante, que celui de Tragédie, et bien que ce poème ne fût que très imparfaitement compris au quatorzième siècle, comme le prouve le commentaire de Boccacio, on reconnut cependant dans l'auteur un grand génie poétique. Employant une épithète hyperbolique, familière aux peuples méridionaux, enthousiastes par tempérament, on appela Dante *il poeta divino* (le poète divin). Au quinzième siècle on appliqua cette épithète de *divin*, non plus seulement à l'auteur, mais aussi à son œuvre ; de sorte que, dans l'édition publiée par Bernardo Stagnino, en 1516, le poème fut intitulé *La divina Commedia*, que, d'après son sens, il faut traduire en français par Comédie *divine*, et non par *divine* Comédie.

8. La versification de la Comédie.

La Comédie étant didactique, a été composée par Dante uniquement en terzines ou tercets, genre de versification particulier, par son origine, à la poésie didactique. En effet, les anciens Druides gaulois et bretons exprimaient leur doctrine religieuse et morale dans des triades ou strophes de trois vers (voy. La Priamèle dans les littératures anciennes et modernes). Même l'enseignement de faits traditionnels ou historiques était présenté sous cette forme de versification, qui s'est maintenue encore longtemps dans les triades historiques des poètes gallois. Lorsque des tribus tudesques se furent mêlées à l'ancienne population gallo-romaine dans la Provence, la strophe de quatre vers ou le quatrain, usitée dans la poésie épique des peuples germains (voy. l'Edda) s'introduisit dans les chants provençaux, et fut employée pour le genre épique à côté des terzines usitées pour les sujets didactiques. Ensuite, par la réunion de deux quatrains épiques, suivis de deux terzines didactiques, il s'est formé dans la poésie italienne la versification du sonnet. Cette réunion du vers épique et du vers didactique convenait parfaitement à la nature double du sonnet, puisque ce genre de poésie se compose, quant au fond, de deux parties distinctes. En effet, la première partie du sonnet, composée des deux quatrains, est en quelque sorte narrative ou épique ; c'est ordinairement l'exposé bref et historique d'une aventure galante ou le tableau rapide d'une situation amoureuse. La seconde partie, au contraire, composée des deux terzines, renferme une réflexion sur le fait raconté ou sur la situation décrite dans la première, et énonce l'enseignement qui en résulte. Dans la suite la versification du sonnet moitié épique, moitié didactique, a donné naissance,

en se dédoublant, à deux genres de versification opposés l'un à l'autre, à la versification de la poésie narrative ou épique, qui se forma en Italie dès le douzième siècle, et à la versification employée pour la poésie didactique (voy. Ed. Arnould, *De l'Invention originale*, p. 75). En effet, les deux quatrains ou les huit vers épiques du sonnet, formés en une strophe par les poètes siciliens du treizième siècle, produisirent plus tard *l'ottava rima* de Boccacio, qui devint la versification de la poésie *épique* italienne. Les terzines du sonnet devinrent la versification réservée plus particulièrement pour les sujets d'enseignement, ou pour la poésie du genre plus ou moins *didactique*. Et voilà pourquoi Dante a choisi, pour son poème didactique, la versification des terzines; et, en n'y employant que ce genre de vers, il a indiqué déjà, par le choix de cette versification, que le but de la Comédie, d'après son intention, est essentiellement didactique.

Il nous reste à parler des systèmes d'interprétation appliqués à la Comédie, et de la valeur doctrinale du fond de ce poème didactique.

9. Les interprètes de la Comédie.

Le caractère ou le but essentiellement didactique de la Comédie, bien qu'il ait été généralement méconnu dès le quatorzième siècle, a cependant été entrevu par plusieurs commentateurs. Mais la plupart d'entre eux se sont placés à des points de vue qui empêchaient l'intelligence et l'appréciation vraie du poème, et ils sont partis de suppositions littéraires qui sont complètement inadmissibles. Comme exemple il faut citer principalement Rosetti, dont le système d'interprétation repose sur cette fausse supposition que Dante, conspirant contre la doctrine sacerdotale et contre la puissance monarchique éta-

blies de son temps, et voulant éviter ou s'épargner les persécutions de la tyrannie et les supplices réservés aux martyrs, s'est arrangé de manière à cacher sa doctrine hérétique et révolutionnaire sous un langage mystique conventionnel, et intelligible seulement aux affiliés de son parti, initiés à son langage secret. Cette opinion de Rosetti est au fond une injure, quoique involontaire, faite au caractère moral de Dante, et méconnait, du commencement à la fin, dans l'ensemble et dans les moindres parties du poème, le but philosophique et religieux de la Comédie. Disons, pour mettre à néant cet amas d'erreurs, que Dante, homme franc et loyal, ne conspire jamais, mais qu'il enseigne ouvertement ce qu'il croit; il n'a jamais besoin de conspirer, car il ne songe pas à introduire secrètemet dans le monde de nouveaux principes religieux et politiques; il veut, au contraire, ramener le monde égaré et corrompu aux principes primordiaux du Saint-Esprit, aux principes du véritable christianisme. Dante n'est donc ni novateur ni conspirateur; il a les intentions et l'allure d'un réformateur, qui, ennemi du mensonge et de la lâcheté, parle librement et prêche sa doctrine du haut des toits. Homme de caractère et fort de sa conscience, il ne craint personne, pas même le pape ni l'empereur; il est de la trempe des martyrs, qui, au besoin, savent donner leur sang en témoignage de leur foi. Dante craint si peu de dire toute sa pensée, qu'on lui a souvent injustement reproché ses paroles dures adressées aux papes et aux empereurs. Dante ne se sert pas non plus d'un langage obscur et mystérieux. Il est vrai que, ainsi que tout poète, il est toujours l'homme de son temps; il se sert par conséquent quelquefois du style allégorique, usité au Moyen âge; mais ses allégories sont toujours transparentes et intelligibles pour tout lecteur intelligent

et érudit. Aujourd'hui il n'y a plus aucune partie, aucune ligne dans la Comédie dont on ne puisse donner clairement et péremptoirement la vraie interprétation philologique et littéraire. Certes, le grand poète florentin, par suite de l'originalité de son génie, par ses allusions à des faits peu connus, et par son style souvent trop concis et trop laconique, n'est pas à la portée des lecteurs ordinaires; il demande des interprètes doués d'une grande sagacité et munis d'une érudition étendue et variée. Non seulement Dante ne s'est pas enveloppé de ténèbres de propos délibéré, mais il n'est pas non plus énigmatique par suite d'un mysticisme outré. Il n'est pas plus mystique que ne l'exigent et ne le comportent les questions métaphysiques qu'il cherche à résoudre, et il est d'une intelligence nette, lucide, *positive* même, autant que le fut jamais savant ou philosophe au Moyen âge.

Il y a une autre classe de commentateurs qui, par une espèce de syncrétisme exégétique, pensent que la Comédie, d'après la conception et l'intention de Dante, présente toujours *deux* sens différents, un sens *épique* qui est évident selon eux, et un sens moral, religieux, ou politique, qui, avec intention, est plus ou moins voilé. Ces littérateurs croient pouvoir citer, à l'appui de leur opinion, les paroles mêmes de Dante, lequel, dans sa lettre dédicatoire adressée à Can Grande [1], dit, au sujet de la signification de son poème, que « la fin de l'ouvrage, de son « ensemble, et de ses parties, peut être multiple, c'est-à- « dire *voisine*, et *éloignée*. » Mais ces paroles ne sauraient énoncer que le poème, d'après l'intention de l'auteur, doit avoir deux significations différentes. Pour le prouver, di-

[1] Comme Dante, dans cette lettre, commente son poème, Filelfo appelle cette lettre un *commentaire* (commentarios ego illos integros habeo et illis delector magnopere).

sonstout d'abord que, en thèse générale, il est logiquement impossible qu'une œuvre, ayant une forme à la fois logique et poétique, puisse présenter deux sens rationnels voulus ; car il est impossible de faire marcher la signification allégorique toujours parallèlement et de conserve avec la signification historique d'une narration quelconque, puisque les séries d'idées suivent une marche logique qui est autre pour les faits et autre pour les pensées. Une œuvre de l'intelligence ne peut donc avoir qu'un *seul* sens voulu. Ainsi les récits de l'Énéide ne veulent avoir d'autre signification que celle exprimée directement par la narration épique ; la parabole de l'enfant prodigue, dans l'Évangile, n'a qu'un seul sens, le sens moral, exprimé par le récit fait en vue de sa signification morale. Mais on comprend qu'en mettant en relief, dans un récit épique ou lyrique, certains faits ou détails, et en en élaguant d'autres comme insignifiants, on peut toujours arriver à faire de ce récit une espèce de parabole et lui prêter une signification morale ; mais cette signification n'aura jamais été dans l'intention de l'auteur. En un mot, à toute expression d'une pensée ou d'un sentiment on peut appliquer, en dehors de l'explication *vraie*, une foule d'interprétations allégoriques ; mais ces interprétations seraient fausses et arbitraires, toute œuvre raisonnable ne pouvant avoir, d'après l'intention de l'auteur, qu'un seul sens vrai D'après cela, si Dante, dans sa lettre à Can le Grand, dit que la Comédie peut présenter un sens *proche* ou littéral et un sens *éloigné* ou allégorique, il n'entend pas dire par là que, d'après sa conception, son poème didactique a réellement deux sens également vrais et voulus ; il veut dire simplement que des lecteurs peu intelligents ne verront dans son œuvre qu'un récit d'un voyage dans l'autre monde, ou, comme il s'exprime dans cette même

lettre, s'en tiendront à la description faite de « l'état des âmes après la mort », à peu près comme les enfants ne voient dans les paraboles de l'Évangile ou dans les fables de Lafontaine que des récits, sans en apercevoir la vraie signification voulue, la signification *morale*. Dante prévoyait (et en cela il ne s'est certes pas trompé) que beaucoup de lecteurs de la Comédie prendront la partie narrative du poème pour la chose principale, et ne verront pas le but de l'œuvre, qui est de *détourner les vivants, dans cette vie, de l'état de misère, et de les conduire à l'état de félicité* (voy. p. 17). La lettre de Dante énonce donc à la fois que la Comédie n'est pas un poème narratif, mais une œuvre didactique, et qu'elle n'a pas deux sens également vrais et voulus, mais qu'elle a la signification morale, religieuse, sociale, et politique, qui résulte de tout ce que le poète a vu et appris dans son voyage ultramondain.

10. La valeur doctrinale de la Comédie.

Comme la Comédie a pour but d'énoncer les véritables principes de l'ordre moral, social, et intellectuel, qui devront délivrer l'humanité de l'erreur et du péché, pour la conduire au bonheur, au salut, et à la sainteté, elle devra, comme poème didactique, être jugée non seulement sous le rapport de sa beauté poétique ou littéraire, mais aussi, et surtout, au point de vue de la vérité de ses doctrines. Comme il n'y a pas dans ce monde, pour notre intelligence bornée, d'autre moyen de vérifier les doctrines que la science et la conscience de notre époque, c'est uniquement par celles-ci que le fond doctrinal de la Comédie est à juger. Il se peut que les doctrines de Dante soient orthodoxes ou hétérodoxes, au jugement de l'Église ; ce n'est pas là une question qui nous préoccupe ; notre temps demande une orthodoxie plus incontestable et non contes-

tée, savoir : l'orthodoxie consistant dans la conformité des doctrines avec la science et la conscience de notre époque. Nous savons bien que notre science et même notre conscience peuvent n'être pas infaillibles ; mais comme il n'existe pas, en dehors d'elles, d'autre juge plus infaillible, nous sommes bien en droit, d'un côté, de n'admettre comme vrai que ce qui est approuvé par la science et la conscience de notre époque, et, de l'autre, d'accepter comme vérités, jusqu'à la preuve du contraire, les doctrines auxquelles ne s'oppose jusqu'ici aucune vérité reconnue comme supérieure. Or, quant à la science de Dante et de son époque, elle n'est plus celle de notre temps. Dante se trouve dans le même cas que tous les penseurs, philosophes, et écrivains des temps passés, dont nous n'acceptons la religion, la politique, et les autres doctrines que sous bénéfice d'inventaire, et en faisant toutes nos réserves, tout en les jugeant avec une tolérance respectueuse, sachant qu'elles constituaient la science de leur époque, et que, bien que surannées, elles renferment encore des vérités partielles. Quant à la partie morale de la Comédie, qui tient plutôt de la conscience que de la science de Dante, elle mérite encore aujourd'hui toute notre approbation ; nous l'acceptons de grand cœur, sentant bien que nous ne pouvons la remplacer, d'après notre propre conscience, par des vérités appartenant à un ordre supérieur. C'est aussi précisément cette partie morale de la Comédie qui est cause que nous nous sentons *édifiés* par la lecture de cette œuvre, c'est-à-dire que notre intelligence se sent élargie, et notre conscience fortifiée et améliorée. Aussi n'est ce pas par une admiration de commande et de convention, mais par conviction raisonnée, que nous résumons notre jugement sur l'auteur de la Comédie, en disant qu'il est non seulement le

plus grand poète du Moyen âge, mais l'un des poètes les plus éminents de l'humanité, et que, quant à son idéal moral, il n'a pas encore été surpassé jusqu'ici, et selon toute prévision ne sera de longtemps pas dépassé, sous ce rapport, par aucun poéte ni philosophe de l'avenir.



B.

EXPLICATION LITTÉRAIRE DES ŒUVRES DE DANTE.

(Voyez : *Dante, sa vie et ses œuvres* extrait de la Revue des cours littéraires. Paris 1866.)

Parmi les hommes remarquables dans l'histoire, il y en a qui, sans avoir toujours un grand caractère, se distinguent par leur intelligence exceptionnelle : nous les appelons hommes de génie. Il y en a d'autres qui, sans posséder précisément un génie éminent, sont grands par ce qui constitue essentiellement la grandeur, savoir l'élévation et l'énergie morale du caractère : ceux-ci méritent spécialement le nom de grands hommes. Il y en a enfin qui sont à la fois hommes de génie et grands hommes. Au nombre de ces derniers il faut compter le poète, l'homme d'État, et le publiciste, que l'Italie et la république des lettres ont célébré l'année dernière (1865), en fêtant le six centième anniversaire de sa naissance.

Nous nous proposons ici de placer dans sa vraie lumière ce poète que les littérateurs et commentateurs ont généralement mal compris, et ce philosophe que certains partis religieux et politiques ont indignement défiguré et calomnié. Nous aurons à nous renfermer dans des limites naturellement très restreintes, pour un sujet aussi complexe et d'une étendue aussi grande. Il faudra condenser dans

un résumé substantiel la matière de longues et souvent difficiles études. Nous tâcherons de remplir ce programme, en esquissant à grands traits l'histoire de la vie d'abord si paisible du poète troubadour, avant son exil, et ensuite le tableau de la vie agitée de l'homme d'État, depuis sa participation aux affaires publiques. Le mouvement social et politique de l'Italie et de Florence nous expliquera les phases et les incidents de la vie de Dante, et l'état de la poésie de son époque nous fera comprendre les caractères distinctifs et originaux de ses œuvres littéraires.

1. Jeunesse et éducation de Dante.

Dante naquit le 27 mai 1265, dans la commune de Florence, qui, à cette époque, comme d'autres communes de l'Italie, était une république autonome sous la protection et suzeraineté de l'Empereur, chef du saint Empire romain-germanique. L'enfant nouveau-né reçut, sur les fonts baptismaux, le nom alors assez usité de *Durante*, signifiant *Endurant*, *Persévérant*, et qui, par contraction, s'est changé en celui de *Dante*. Le nom de baptême étant essentiellement personnel, on comprend qu'il ne saurait être précédé de l'article; que c'est donc par suite d'un italianisme, exprimant l'excellence et la renommée d'un homme, qu'on dit quelquefois, en français, *le* Dante. A côté des noms de baptême, les noms de famille commencèrent à se constituer, dès le onzième siècle, dans les principaux pays de l'Europe. Dans l'origine, la plupart de ces noms de famille n'étaient autre chose que le nom du père devenu aussi le nom du fils, et se perpétuant, à côté du nom de baptême de chaque individu, dans toute la lignée paternelle.

Le trisaïeul de Dante, Cacciaguida, ayant épousé une femme de la famille lombarde des Adilgiers ou Alligieri de Ferrare, dont la noblesse germanique passait pour être plus ancienne et plus illustre que celle de la famille toscane de son époux, ce ne fut pas le père, conformément à l'usage, mais la mère, qui, selon l'ancien usage d'Étrurie, transmit son nom de famille, celui d'Allighieri, aux descendants de Cacciaguida, dont chacun prit dès lors le nom de l'Allighiero (l'un des Allighiers), ou l'Allighieri, (membre de la famille des Adilgiers). Cacciaguida ayant été chevalier de l'Empereur, son descendant Dante, déjà noble, du côté de sa trisaïeule, le devint encore du chef de cet ancêtre, et cela en vertu d'une loi, portée par la bourgeoisie de Florence, et déclarant nobles tous ceux qui comptaient un chevalier parmi leurs ascendants.

Le jeune Dante, trois fois noble par ses ancêtres, était doué d'un extérieur agréable, et avait une aptitude merveilleuse pour tous les genres de travaux intellectuels. Son caractère sérieux et son tempérament mélancolique le disposait, dès sa jeunesse, à se montrer, dans sa vie, d'une frugalité presque spartiate, d'un stoïcisme rigide, et d'une austérité presque monacale. Mais malgré ces apparences de froideur et de sécheresse de caractère, il avait l'âme ardente, le cœur affectueux sans empressement, l'esprit éminemment délicat et amoureux, en toutes choses, de l'idéal. Comme son ami le peintre Giotto, il aimait à dessiner des anges d'une expression pure et saintement naïve. Ainsi que son autre ami le musicien Casella, il chantait les *canzone*, avec cet entrain d'inspiration, comme les italiens seuls savent chanter. Mais à côté de l'art, son esprit curieux et pénétrant recherchait la science et la philosophie, qui, l'une et l'autre, l'ont occupé toute sa vie,

au point qu'on remarque dans toutes ses œuvres les tendances et le style de la poésie didactique.

Dante, adolescent, composa d'abord des poésies amoureuses, dans le genre de celles qui étaient alors à la mode en Toscane, et qui étaient imitées généralement des chants d'amour des Provençaux. Aussi, pour comprendre le genre lyrique de notre jeune poète, faut il bien connaître les caractères distinctifs de la poésie des troubadours, qui lui a servi d'initiation et de modèle.

Voici, en peu de mots, l'histoire de l'origine et de la formation de la poésie amoureuse provençale.

2. La poésie lyrique provençale.

La poésie provençale s'est formée de la fusion de deux éléments, qui étaient différents entre eux quant à leur origine historique, mais qui avaient, l'un pour l'autre, dans leur nature intime, une affinité assez prononcée. Ces deux éléments sont l'amour platonique et la galanterie chevaleresque.

L'amour platonique, le nom le dit, remonte historiquement à la philosophie idéaliste de Platon. Ce philosophe, qui considère les choses du monde physique comme la faible copie et même comme la dégradation des réalités du monde métaphysique, envisage également l'amour sensualiste comme la dégradation de l'amour spiritualiste. Le devoir du sage consiste donc, d'après lui, à remonter de la copie à l'original, de l'amour sensuel à l'amour spirituel, de l'admiration des beautés physiques à l'enthousiasme que donne la vue des beautés célestes et des perfections métaphysiques. C'est alors que l'amour *véritable* devient non seulement la plus noble des passions, mais encore la source des plus hautes vertus.

Cet amour spiritualiste ou platonique, quoique conçu par la philosophie d'un payen, passa aisément dans la doctrine chrétienne, où il se transforma en un amour mystique ayant pour objet principal le divin Jésus, la Vierge, les saints et les saintes. Plus tard l'amour platonique pénétra également dans la poésie lyrique de l'Église, surtout dans les hymnes destinées à célébrer l'amour mystique voué à sainte Marie.

Enfin, vers le onzième siècle, cet amour spiritualiste de la théologie et de la poésie de l'Église entra aussi dans la poésie profane ou laïque, et devint dès lors l'un des deux éléments constitutifs des chants d'amour des troubadours. A ce fond primitif, à l'amour platonique dans la poésie mondaine, vint alors se joindre, comme second élément, la galanterie chevaleresque.

La galanterie était une conséquence naturelle des mœurs féodales des classes élevées, et elle se rencontra avec l'amour platonique dans un même sentiment désintéressé, dans l'*hommage* dû aux grandes dames. En effet, d'après l'idéal qu'on se forma des devoirs de la hiérarchie féodale, le chevalier homme-lige devait d'abord hommage, fidélité, et amour à son maître ou seigneur (lat. *dominus*, fr. *dame*), et, s'il était poète, il devait, comme *servant* (prov. *sirvente*) de son seigneur, le prôner et le défendre dans ses chants; ce qui a produit le genre de poésie appelé *sirvente*, qui était, selon le besoin, tour à tour louangeur ou satirique. Mais le chevalier servant ne devait pas seulement hommage et amour à son seigneur, il devait cet hommage aussi à l'épouse de son seigneur ou à sa *dame*. L'épithète de *galant*, qui proprement signifiait *réjouissant* dans le sens d'*agréable* et d'*aimable*, et qui désignait l'ensemble des qualités exigées d'un homme comme il faut, était donnée à tout chevalier qui, pour se rendre

agréable et aimable, témoignait d'abord à l'épouse de son seigneur, et ensuite à toutes les dames, un respect, une affection, un amour plus ou moins absolus. Aussi la galanterie portait elle, en provençal, le nom de *domnei* (damerie), en vieux français de *domnoy*, et, en allemand, le nom de *Frauendienst* (service des dames). La galanterie du chevalier-servant (it. cavaliere servente) n'était donc, en quelque sorte, qu'une autre forme, la forme féodale de l'amour platonique, et constituait, par son alliance avec lui, ce qu'on a appelé l'amour chevaleresque. Cet amour était considéré, non comme une passion des sens, mais comme une vertu de l'âme, même comme la source de toute vertu et de tout mérite chevaleresque. Aussi le désir suprême du chevalier et du troubadour était il d'avoir une dame qu'il pût aimer d'amour platonique, qui fût l'appréciateur de son mérite, et dont l'estime fût la plus belle, la plus haute récompense de ses actions et de ses talents.

Comme d'après son principe, ou en théorie, l'amour chevaleresque du troubadour excluait toute passion sensualiste, on comprend, d'abord, comment cet amour, qui renfermait un idéal aussi élevé, a pu devenir et a pu rester, pendant près de trois siècles, un sujet fécond de véritable poésie; ensuite, comment on a pu prétendre que cet amour ne pouvait exister qu'en dehors du mariage; puis, comment le mari aurait eu mauvaise grâce à ne pas se croire honoré par les hommages publics que le troubadour rendait à son épouse; comment, enfin, après la chute de la féodalité et de la chevalerie, la galanterie et même la sigisbéature ont pu continuer, traditionnellement, dans la société bourgeoise des temps modernes, et se maintenir dans les mœurs des peuples méridionaux, si jaloux par tempérament et si chatouilleux au sujet de l'honneur con-

jugal. Cependant ajoutons, pour dire toute la vérité, que, dans la pratique, la galanterie et l'amour chevaleresque ne savaient que rarement se maintenir dans leur pureté ou leur idéalité théorique. C'est que la galanterie, plutôt factice et conventionnelle que naturelle, se trouve placée comme sur une pente glissante et dangereuse, où, comme nous l'avons déjà dit (v. p. 8), le culte désintéressé voué à la *dame* court sans cesse risque de tourner en une passion sensualiste s'adressant à la *femme*.

3. La poésie lyrique du jeune Dante.

La poésie amoureuse des troubadours provençaux, qui généralement chantait une passion réelle dans le langage de l'amour platonique, et sous les dehors de la galanterie chevaleresque, fut imitée, quant au fond et quant à la forme, par les poètes italiens du treizième siècle. Mais comme dans la société italienne d'alors, la bourgeoisie allait de plus en plus effacer, avec la féodalité, la chevalerie et sa galanterie, la poésie amoureuse, imitée des Provençaux, dut, afin de pouvoir se maintenir encore quelque temps, se modifier quelque peu, avant de disparaître ensuite définitivement. Aussi quelques troubadours italiens, voyant que l'un des deux éléments de la poésie provençale, la galanterie *chevaleresque*, s'affaiblissait au milieu des mœurs bourgeoises, songèrent ils, par compensation, à renforcer d'autant l'autre élément, l'amour *platonique*.

Le jeune Dante essaya d'abord de prendre le ton des troubadours provençaux encore à la mode en Toscane, et de chanter l'amour mondain, comme semble le prouver son sonnet adressé au poète Cino de Pistoja. Mais bientôt, obéissant mieux à son caractère et à son goût, initié davantage au platonisme qui partout précéda et prépara la

Renaissance, inspiré surtout par l'amour mystique d'un Saint-François d'Assisi et par le culte poétique de la Sainte-Vierge, ce jeune poète, âgé de 18 ans, fut un des premiers à concevoir ce qu'il appela l'*intellect de l'amour* (intelletto d'amore), c'est-à-dire l'idéal ou l'essence du *vrai* amour, ou de l'amour spiritualiste. Il fonda, avec quelques-uns de ses jeunes confrères en poésie, ce qu'il pouvait appeler la confrérie des *Féaux d'Amour* (Fideli d'Amore), lesquels faisaient vœu d'être fidèles à l'amour des choses divines, dont les nobles dames, chantées dans leurs poésies, passaient pour être les personnifications ou les symboles terrestres. En effet, de même que, dans la poésie dramatique et didactique de cette époque, l'usage s'était introduit de *personnifier* les idées et qualités morales par des dames allégoriques fictives, telles que, par exemple, dame Bonté, dame Justice, etc., de même il devait aussi paraître naturel, en suivant un procédé analogue, de considérer certaines dames vivantes ou historiques comme les personnifications de certaines vertus et qualités métaphysiques. Partant de l'interprétation allégorique du Cantique des Cantiques, d'après laquelle les *soixante* reines du roi Salomon représentaient les soixante vertus des femmes, le jeune Dante choisit aussi, parmi les dames et demoiselles de Florence, les soixante plus belles et plus sages, par chacune desquelles il représentait la qualité morale qu'il supposait prédominer en elle, ou qui était indiquée par la signification de son nom de baptême, tel que *Lucia* (Lumineuse), *Béatrice* (Béatifiante), *Pia* (Pieuse), etc. Ensuite parmi cette élite des soixante Florentines, Dante choisit pour sa *dame*, comme objet de son amour platonique, et comme sujet de ses poésies spiritualistes, Béatrice, la fille de Folco di Portinari. Cette jeune personne, d'une beauté et d'une bonté angéliques, devint,

pour le poète adolescent la personnification de la *béatitude*, c'est-à-dire du bonheur terrestre qu'elle lui donnait par la vue de sa beauté et de sa vertu, et de la félicité qu'elle lui préparait dans le ciel par l'amour et la foi, qu'elle lui inspirait pour la vérité et la sainteté éternelles.

4. Béatrice chantée dans les poésies lyriques de Dante.

En idéalisant et transfigurant une simple fille mortelle, Béatrice, Dante ne se perdit cependant pas dans un mysticisme sans forme et sans poésie. C'est le propre des conceptions de l'Allighieri, d'idéaliser les personnes et les choses, en leur donnant une signification supérieure à celle qu'elles ont dans la nature et dans l'histoire, de les transfigurer ainsi pour en faire des *types*, sans pour cela détruire en elles leur image plastique ou les attributs de la vie réelle. De cette manière la poésie, dans l'œuvre de Dante, reste ce qu'elle doit être de sa nature, expression *idéale*, et ce qu'elle est, d'après Aristote, expression plus *philosophique*, c'est-à-dire plus significative et plus instructive que l'histoire ; elle garde ainsi ses allures terrestres et ses formes humaines, sans lesquelles la poésie ne ferait plus partie du domaine de l'art. Car rappelons nous que la poésie n'est pas de même nature que la science et la philosophie ; elle n'aime pas se mouvoir dans les régions de la pensée abstraite ; il lui faut une atmosphère moins subtile et des horizons plus limités. Tout en élevant sa tête dans les cieux, elle demande à s'appuyer toujours sur la terre, au contact de laquelle, semblable à Antée, elle renouvelle sans cesse sa beauté et sa force. Aussi Béatrice n'est elle pas, dans la poésie lyrique de Dante, une simple figure allégorique, ni une idée abstraite, per-

sonnifiée par une femme sans réalité, sans vie, et sans individualité.

Par suite de sa prédilection pour ce qui est idéal et significatif dans les personnes et dans les choses, Dante ne représente ou ne relève, parmi leurs qualités, que celles qui sont intéressantes, en ce qu'elles accusent et enseignent des vérités de l'ordre moral ou métaphysique. Pour tout ce qui en elles, quoique réel ou historique, n'a pas, pour lui, de signification, il n'y touche pas, et ne s'y intéresse pas dans sa poésie. Béatrice ne sera chantée par le poète que comme la *béatifiante*, qui, par ce qu'elle dit et par ce qu'elle fait, procure le bonheur terrestre et la félicité éternelle à son amant. La preuve et les exemples de ce procédé poétique, nous les trouvons, en assez grand nombre, dans les mémoires que Dante a composés dans son âge mûr, vers 1305, et qui, moitié histoire, moitié fiction, semblables en cela au *Dichtung und Wahrheit* de Gœthé, racontent en les idéalisant les circonstances de sa jeunesse, qui ont donné lieu à la composition de plusieurs des poésies devant célébrer Béatrice. Ces mémoires sont intitulés : *La vita nuova.* Ce titre, d'après l'intention de l'auteur, doit exprimer d'abord, au sens propre, que son amour pour Béatrice a été, comme il prétend, l'*âme* de sa jeunesse, de l'âge qu'il appelle ici la vie *nouvelle* (jeune), et ensuite, pris au sens figuré, ce titre indique qu', avec cet amour pour Béatrice, commença pour Dante une vie plus spirituelle, qu'il nomme, dans le langage de l'Évangile, sa vie *nouvelle* (renouvelée), ou sa renaissance morale.

Quant aux incidents de l'amour de Dante pour Béatrice, ils sont racontés dans *La vita nuova* comme des faits qui, quoique idéalisés avec intention (v. plus bas), sont évidemment à prendre dans leur sens historique ; et ces faits

prouvent que le poète, suivant son procédé (v. p. 49), ne leur a attribué de l'importance qu'autant qu'il y a découvert une signification spiritualiste. C'est ainsi, par exemple, que Dante raconte qu'un jour Béatrice l'a salué dans la rue, et, qu'un autre jour, elle ne l'a pas salué. A ce fait insignifiant, s'il n'a été que fortuit, le poète donne une importance morale, en y rattachant une signification plus relevée. En effet, comme *saluer* quelqu'un signifie proprement lui souhaiter le salut temporel et éternel (cf. ar. *salam*, la paix), Béatrice, accordant ou refusant le salut, ou approuvant ou désapprouvant son amant, lui donne ou lui enlève, par cela même, le bonheur et la béatitude.

On se tromperait fort si, dans ces mémoires de Dante et dans les poésies amoureuses dont ils sont quelquefois le commentaire psychologique et historique, on s'attendait à trouver cet intérêt romanesque, ces situations pathétiques, ces incidents passionnés, qui se rencontrent ordinairement dans les ouvrages dont le sujet principal est l'amour. Disons le tout de suite : ces moyens infaillibles d'intéresser les différentes classes de lecteurs ne se trouvent pas mis en scène, ni dans les poésies lyriques, ni dans *La vita nuova* de Dante. Mais ceux qui, comme notre poète, ont une sensibilité délicate et profonde, qui aiment à respirer l'air pur et vivifiant des hautes régions de l'idéal, ceux-là trouveront dans les poésies amoureuses et dans les mémoires de Dante, à côté de certaines mièvreries outrées, ces figures chastes et charmantes, ces tableaux naïfs et touchants, qui rappellent l'expression des anges peints par Cimabue et par Giotto; ils y trouveront l'expression poétique des grandes pensées et des nobles sentiments, qui laissent entrevoir à l'esprit des horizons lointains, et font pressentir au cœur des profon-

deurs qu'il n'avait pas soupçonnées. Aussi bien ne pouvons nous mieux faire connaître le genre lyrique de l'Allighieri qu'en retraçant, d'après ses *Mémoires*, l'histoire de l'amour spiritualiste qu'il a célébré dans ses poésies.

Dante, âgé de 9 ans, ayant été conduit par son père à une fête dans la maison du Florentin Folco di Portinari, y vit pour la première fois Béatrice, moins âgée que lui d'un an, belle, gracieuse, aimable, qui, sans lui parler, produisit sur lui une impression ineffaçable. Cette impression n'était pas encore une passion allumée par l'ardeur de la jeunesse; c'était de l'amour comme, d'après Victor Hugo, « l'aube est du soleil »; c'était un amour d'adolescent, c'est-à-dire une affection pure et virginale, où les sens sont encore réprimés par le respect qu'inspire la jeune fille à l'adolescent, qui adore en elle un être angélique et divin. Voici comment Dante raconte poétiquement, dans ses *Mémoires*, l'effet que produisit sur lui la première vue de Béatrice : « Amour prit sur moi un si « grand ascendant par la force que mon imagination lui « accordait, qu'il m'ordonna souvent de chercher à voir « cet ange de jeunesse; ce qui fut cause que, dans mon « enfance, bien des fois j'allais courant sur ses pas, et je « la voyais s'avançant avec tant de noblesse et de dignité « que l'on pourrait certainement lui appliquer ces paroles « d'Homère : « Elle ne semblait pas être la fille d'un mor-«« tel, mais d'un dieu. » Et, bien que son image, qui me « suivait sans cesse, fût un moyen qu'Amour employait « pour me subjuguer, cependant elle avait une vertu si « généreuse et si puissante, qu'elle ne souffrit jamais « qu'Amour me gouvernât, bien que je fusse privé des « conseils de la Raison, si utiles en pareilles circons-« tances. »

L'amour que Dante, encore enfant, éprouva pour Béatrice entra naturellement dans une nouvelle période et présenta une nouvelle phase, sans cependant rien perdre de sa pureté première, lorsque l'adolescent devint jeune homme. C'est alors, à l'âge de 18 ans, vers l'an 1283, qu'il commença à se produire comme poète troubadour, et à célébrer, dans ses chants, jusque vers l'année 1290, la dame de sa pensée.

« Quand il y eut neuf ans accomplis [1], après la première « apparition de Béatrice, il arriva, que dans le dernier de « ces jours, je vis cette merveilleuse dame, vêtue d'un « habit d'une blancheur éclatante, et s'avançant entre deux « nobles dames un peu plus âgées qu'elles. Comme elle « passait dans une rue, elle tourna ses yeux vers l'endroit « où j'étais. Je me tenais plein d'une crainte respectueuse, « et, par l'effet de son ineffable courtoisie, elle me fit un « salut, qui produisit sur moi tant d'effet que je crus tou- « cher au terme de la béatitude....

« Rentré dans la partie la plus solitaire de mon loge- « ment, je me mis à penser à cette personne qui s'était « montrée si courtoise envers moi, et tout occupé d'elle, « je fus pris par un doux sommeil, pendant lequel j'eus « une vision merveilleuse. Il me sembla voir une nuée « couleur de feu, et, au milieu, le seigneur Amour.... Je « crus le voir tenant dans ses bras une personne endor- « mie, nue, et enveloppée seulement d'un drap cou- « leur de sang. Je la reconnus tout aussitôt pour la « dame inspirant la vertu, qui avait daigné me saluer, le « jour précédent. Celui qui la portait tenait dans l'une de « ses mains quelque chose qui était tout en feu, et il me « dit ces mots : « Vois ton cœur. » Et après quelques ins-

[1] Voy. Delécluze, *Dante Alighieri*, p. 155 suiv.

« tants, je crus voir qu'il éveillait celle qui dormait, et, « que, à l'aide de toutes sortes d'inventions, il lui faisait « manger cette chose ardente, qu'il tenait dans sa main ; « ce qu'elle ne fit qu'avec crainte et répugnance. Il ne se « passa pas beaucoup de temps sans que la gaîté du sei- « gneur ne se changeât en plaintes, et, toujours pleu- « rant, il serrait cette dame dans ses bras, et se diri- « gea, avec elle, vers le ciel. Je ressentis une si vive an- « goisse de cœur que mon sommeil fut interrompu, et je « m'éveillai.... Je pris la résolution de faire connaître ce « que j'avais vu, à plusieurs personnes qui étaient alors « des troubadours fameux; et comme j'avais fait expé- « rience de dire, pour moi, des paroles en rimes, je déci- « dai de composer un sonnet dans lequel je saluais tous « les Féaux d'Amour. Les priant donc de m'expliquer ma « vision, je leur écrivis ce qui m'était apparu, et commen- « çai par ce sonnet :

A ciascun' alma presa e gentil core, etc.

« A toute âme éprise, à tout noble cœur
« à qui ce présent sonnet parviendra,
« afin qu'ils en disent leur avis,
« Salut ! au nom d'Amour, leur Seigneur.

« Le temps des heures pendant lesquelles les étoiles
« sont le plus brillantes, était passé,
« quand Amour m'apparut en songe, tel
« qu'il me remplit de crainte quand j'y repense.

« Amour me semblait gai, tenant dans sa main
« mon cœur, et tenant dans ses bras
« la dame endormie, enveloppée d'un voile.

« Puis il la réveillait et faisait repaître
« la dame intimidée de ce cœur ardent, —
« après, je le voyais fuir en pleurant. »

Cette vision, dont aucun des troubadours, auxquels l'Allighiero l'avait adressée, n'a su donner la véritable explication, me semble être l'expression poétique de la lutte intérieure par laquelle le jeune Dante a dû passer, au début de sa carrière, pour arriver à se décider franchement, et avec une entière conviction, sur la nature de l'amour qu'il allait chanter, ou sur le ton qu'il devait prendre dans ses poésies lyriques. Dans la vision qu'il dit avoir eue dans un rêve (que ce rêve soit historique ou fictif, n'importe), le dieu Amour de la poésie provençale est représenté comme le symbole de l'amour mondain, voulant séduire ou subjuguer Béatrice, en l'engageant à manger le cœur ardent du jeune Dante, afin de la fasciner par ce moyen et de l'ensorceler par la sensualité. Mais comme elle montre une répugnance invincible à subir la domination de cet amour mondain, le dieu Amour, plein de dépit, cesse d'insister, et finit par se diriger avec elle vers la région céleste, où il va se transformer en seigneur de l'amour spiritualiste. Béatrice ne devra pas être pour notre poète une amante ordinaire; elle veut être aimée spirituellement; elle deviendra dès lors pour lui son guide spirituel, la *béatifiante* ou la cause de son bonheur terrestre et de sa félicité céleste. Aussi Dante abandonnet il le ton de la poésie amoureuse provençale qui était à la mode en Toscane (v. p. 8), et se met il dès lors à chanter la dame de son amour platonique. C'est donc dans ce sens plus relevé qu'il faut expliquer non seulement tous les chants d'amour composés entre les années 1283 à 1290, mais encore les traits de galanterie racontés dans *La vita nuova*. Toutes les fois que, dans les unes et dans les autres, nous trouverons exprimé quelque pensée ou fait qui ressemble aux intrigues et aux pratiques de l'amour ordinaire, nous dirons: *Honni soit qui mal y*

pense, en nous rappelant que, de même que l'amour platonique s'est souvent exprimé, même dans des hymnes chrétiennes, dans le langage de l'amour naturel, de même Dante croit aussi devoir observer quelquefois, dans l'expression de son amour spiritualiste, les formes, les us, et coutumes de la galanterie chevaleresque.

Voici, à titre d'exemple, un trait qui est raconté dans *La vita nuova,* et qu'il faut bien se garder d'interpréter autrement que ne le comporte le spiritualisme qui domine dans les chants d'amour de Dante :

« Un jour il arriva que ma très noble dame assistait en « un lieu où l'on entendait les louanges de la Reine de la « Gloire, et où j'étais placé de manière à voir ma Béati- « tude. Entre elle et moi, il y avait, en suivant la ligne « droite, une dame dont la figure était fort agréable, et « qui dirigea plusieurs fois ses yeux sur les miens, s'éton- « nant que je la regardasse aussi attentivement. Car il « semblait, par l'effet de ma position, que mes yeux fus- « sent fixés sur elle-même. D'où il arriva que plusieurs « personnes s'aperçurent qu'elle me regardait. Aussi, lors- « que je sortis de ce lieu, entendis je dire auprès de moi : « « Vois donc comme cette dame tourmente ce jeune « « homme ! » et je m'aperçus qu'en la nommant, on par- « lait de la dame qui se trouvait sur la ligne entre la très « noble Béatrice et moi. Alors je me tranquillisai, ayant « acquis la certitude qu'en ce jour mes yeux n'avaient pas « trahi mon secret. J'eus même l'idée de faire de cette « dame une espèce de bouclier, pour cacher la vérité, et je « fis si bien en peu de temps que les personnes, qui s'oc- « cupaient de moi, crurent avoir découvert mon secret. « Grâce à cette dame, je me mis à l'abri de la curiosité « pendant des mois et des années. »

A la lecture de ce trait ne dirait on pas qu'il s'agit ici

d'un amour sur lequel, parce qu'il est compromettant, ou parce qu'il n'est pas avouable, l'amant tâche de donner le change d'une manière habile? Dante s'était trouvé à l'église Saint-Jean-Baptiste de Florence, et avait dirigé ses regards sur Béatrice. Une autre dame, la demoiselle Gemma dei Donati, placée dans cette direction, croyait que c'était elle que le jeune poète regardait. Dante laissa dans cette pensée la demoiselle, ainsi que le monde qu'il avait observé dans l'église, et fut bien aise de pouvoir se servir de Mlle Gemma comme d'un bouclier pour cacher son amour pour Béatrice. Pourqnoi, si sa passion est noble, songet il à donner le change sur elle? Pour expliquer cet apparent manége d'amoureux, rappelons nous que, dans la poésie galante et chevaleresque, le troubadour était tenu de cacher autant que possible l'objet de ses chants, ou le nom de la dame de sa pensée. Dante, se conformant à cette prescription du code de l'amour chevaleresque, non seulement s'est abstenu, la plupart du temps, de prononcer, dans ses poésies, le nom de Béatrice, mais il croit encore devoir cacher son amour au point que, pour dévoyer les curieux, il a recours à des ruses plus ou moins innocentes.

5. Les poésies composées sur Béatrice après sa mort.

En 1287 Béatrice, âgée de vingt et un ans, devint l'épouse du chevalier messir Simon de' Bardi. Ce mariage ne diminua en rien l'affection ou plutôt le culte que notre jeune poète avait voué à cette dame; il agrandit même, aux yeux de Dante, le mérite de Béatrice, en considération de l'influence plus efficace que sa position de femme mariée lui permettait d'exercer, par son exemple, sur l'esprit et le cœur des dames de sa connaissance.

Voici comment notre poète, sans la moindre ombre de jalousie, exprime, plus tard dans ses Mémoires, sa satisfaction au sujet de cette influence bienfaisante de sa Dame:

« Ma Dame non seulement fut l'objet des hommages et « des louanges de tous, mais, de plus, beaucoup de dames « furent louées et honorées à cause d'elle. M'étant aperçu « de cette circonstance, et voulant la faire connaître à ceux « qui ne pouvaient en être témoins, je me proposai de l'ex- « primer en vers, et fis ce sonnet qui dit comment le mé- « rite de Béatrice opérait sur les autres dames :

Vide perfettamente, etc.

« Qui aperçoit Béatrice au milieu des dames
« voit complètement tout moyen de perfection :
« et celles, qui sont en sa compagnie, doivent
« remercier Dieu de la faveur qu'Il leur accorde.

« Sa beauté produit un si salutaire effet,
« qu'au lieu de provoquer la jalousie des dames,
« elle les fait marcher avec Elle,
« vêtues de noblesse, d'amour, et de foi.

« Tout devient modeste en sa présence;
« non seulement sa beauté l'embellit elle-même,
« elle réfléchit encore sa vertu sur les autres.

« Telle est la noblesse de son être,
« que nul ne peut se souvenir d'elle,
« sans qu'il ne soupire doucement d'amour ».

Béatrice, à peine mariée depuis trois ans, mourut le 9 juin 1290 à l'âge de vingt-quatre ans.

Quelle catastrophe pour le jeune poète! — Cependant comme Dante n'avait eu pour Béatrice d'autres sentiments que ceux du *vrai* amour, il ne la pleura pas, dans ses vers, avec les accents déchirants d'un amant désespéré ;

sentant toute la profondeur de la perte que sa vie de poète faisait par la mort de sa dame, il la déplora non seulement comme un malheur à lui personnel, mais comme une calamité publique pour Florence, qui perdait en Béatrice sa splendeur et sa gloire. Voici une strophe d'une de ses élégies qu'il composa, sous forme de *canzone*, sur la mort de sa Dame :

Ita n'è Beatrice in l'alto cielo, etc.

« Béatrice est allée au haut du ciel,
« là où les Anges jouissent de la paix :
« là, ô mes dames! elle vit séparée de nous tous.
« Ce n'est ni le froid ni le chaud de sa fièvre
« qui nous l'a enlevée, comme mainte autre,
« c'est sa bonté, sa modestie insignes
« qui ont fait qu'on nous l'a enviée.
« Elle montait, si pieuse, les degrés du ciel,
« qu'émerveillé de son grand mérite
« l'Éternel a éprouvé un divin désir
« d'appeler à Lui une si belle âme.
« Il l'a fait monter, d'ici-bas vers Lui,
« reconnaissant que cette triste vie
« n'était pas digne d'une créature si noble ».
Non era degna di si gentil cosa.

6. Les poésies lyriques de Dante en l'honneur de la Philosophie.

Après la mort de Béatrice, pour faire diversion à sa douleur, Dante, âgé de vingt-cinq ans, s'adonna avec ardeur à l'étude des sciences naturelles, de la philosophie, et de la théologie. Il les étudia d'abord à Florence sous Maître Brunet Latin, puis à Bologne, et enfin à Paris, où il séjourna une première fois de 1291 à 1292. Il revint,

dans cette dernière année, à Florence où il se maria avec Gemma, la fille de Manetto de' Donati, et s'allia, par ce mariage, à l'une des familles de la plus ancienne noblesse urbaine. Il composa successivement une nouvelle série de poésies lyriques. Cette nouvelle série, qui marque la seconde phase de la poésie amoureuse de Dante, diffère de la première en ce que le sujet n'en est plus la béatitude, dont Béatrice était le symbole terrestre, mais la consolation que donne la Philosophie. Cette consolation, l'objet de son nouvel amour, il la symbolisait dans la personne d'une dame qui l'a consolé après la mort de Béatrice, et cette dame consolatrice n'était autre que sa jeune femme *Gemma* (Brillante, Astre) qui devint le *symbole* terrestre de son nouvel amour, comme Béatrice avait été le symbole de son premier amour. Le symbolisme d'après lequel les dames, selon l'usage des Fideli d'Amore, représentaient des choses métaphysiques, étant de sa nature toujours plus ou moins arbitraire, il serait déplacé de demander ici quels étaient les titres de Gemma pour que Dante ait pu faire d'elle le symbole de la Philosophie consolatrice.

Voici comment le poète tâche d'expliquer et de justifier, longtemps après, vers 1306, ce symbolisme dans La *vita nuova*. Il y raconte comment, à l'époque où il considérait la première partie de sa vie ou sa jeunesse (vita nuova) comme terminée à l'âge de vingt-cinq ans, il a fait la connaissance de cette dame compatissante, qui est devenue pour lui le *symbole* de la Philosophie, et l'objet de son amour consolateur, célébré dans les poésies lyriques philosophiques, composées successivement entre l'an 1292 et 1297 :

« Une année, dit-il, après la mort de Béatrice, comme « j'étais en un lieu où je réfléchissais au temps passé, je « me sentais accablé par de si douloureux souvenirs, que

« mon visage trahissait mes sentiments affreux dont j'étais « agité. M'étant aperçu de ce trouble, je levai les yeux et « j'aperçus une noble et jeune dame fort belle qui, du « haut d'une fenêtre, observait mes traits avec tant de « compassion, qu'il semblait que la pitié tout entière fût « en elle.

« Comme il arrive aux malheureux d'être prompts « à pleurer, quand les autres semblent s'intéresser à eux, « je sentis alors que mes yeux voulaient se mouiller de « larmes. Mais honteux de laisser voir mon triste état, je « me dérobai aux regards de la noble dame, et je disais en « moi-même : « Il n'est pas possible qu'avec cette dame « compatissante, ne se trouve pas le plus noble amour ». « C'est pourquoi je résolus de faire un sonnet pour le lui « adresser.

« Il arriva que, partout où cette dame me voyait, son « expression devint compatissante, et sa figure d'une cou- « leur pâle presque comme celle d'Amour ; ce qui fut « cause que, plusieurs fois cela me fit souvenir de ma très « noble dame (Béatrice) qui s'était montrée avec une cou- « leur semblable.....

Dante ayant conçu vers 1296 le plan de son poème latin qui devait prouver la supériorité de la religion sur la philosophie, et ayant projeté en 1305 sa Comédie, il n'hésita pas à représenter dans *La vita nuova* l'amour de la Philosophie (Gemma), comme ayant porté préjudice à son amour pour la Religion (Béatrice), et c'est pourquoi il ajouta au récit précédent les paroles suivantes :

« Par la vue de cette dame j'en arrivai à ce point que « mes yeux commençaient à prendre trop de plaisir à la « voir. J'en éprouvai du chagrin ; je condamnai ma fai- « blesse, et plusieurs fois même je maudis la vanité de mes « yeux ».

Il est évident que ce récit postérieur qui représente l'amour de Dante pour Gemma, comme ayant porté atteinte à son premier amour pour Béatrice, a, dans la pensée du poète, un sens purement symbolique ; il y est question de Béatrice et de Gemma, non comme de personnes réelles, mais comme de personnages symboliques ; Béatrice y est le symbole du génie du Christianisme, et Gemma est le symbole de la Philosophie.

En effet, dans *le Banquet* (Convito), ouvrage resté inachevé et composé entre 1306 et 1308, Dante a désigné nettement de quoi la Consolatrice (Gemma) était le symbole, en parlant d'elle en ces termes :

« La dame, dont je suis devenu amoureux après mon « premier amour, fut la très belle et la très noble fille de « l'Empereur de l'univers, à laquelle Pythagore a donné « le nom de *Philosophie* ».

Si ensuite Dante, en parlant dans *La Vita nuova* de l'atteinte que son amour pour la Philosophie (Gemma) a porté à son ancien amour pour Béatrice, et s'il maudit la vanité de ses yeux, il est évident que ce passage a également une signification symbolique. Ce passage de la *Vita nuova* n'a été écrit qu'en 1305, mais la pensée ou le symbole remonte vers 1296 où Dante, après avoir chanté la Philosophie, changea ses convictions dogmatiques, et résolut de chanter de nouveau, dans un poème didactique latin, *Béatrice* (la Foi béatifiante) comme la Maîtresse de la Philosophie qui doit être sa servante. C'est que, arrivé à l'âge de trente ans, l'Allighieri reconnut que la science humaine ou la Philosophie n'était pas en état de donner à l'homme la consolation et la béatitude suprêmes, et que la béatitude terrestre et éternelle était renfermée dans la Foi, la Charité, et l'Espérance du christianisme, dont la Philosophie et la science sont appelées à expliquer les vérités et

les mystères. Béatrice que, pendant qu'elle vivait, notre poète avait chantée comme la personnification de sa béatitude individuelle ou personnelle, était devenue pour lui, après sa mort, le symbole de la béatitude générale, universelle, le symbole ou le Génie du christianisme (v. p. 15); aussi appelat il dès lors Béatrice, ainsi transfigurée, la *fille* de la Très Sainte-Trinité. Dante dut donc aussi arriver à considérer son amour pour la Philosophie comme une infidélité commise à l'égard du christianisme. Il résolut donc de cesser les chants en l'honneur de la Philosophie ou de la Servante (Pargoletta), et de revenir à sa vraie Dame symbolique, à l'amour de Béatrice.

« Un jour, dit Dante dans ses Mémoires, vers l'heure « de none, je crus voir cette glorieuse Béatrice vêtue de « rouge, comme anciennement, jeune et à l'âge où je la « vis pour la première fois. Alors mes pensées se repor- « tèrent sur elle, et en rappelant son souvenir d'après « l'ordre des temps, mon cœur commença à se repentir « douloureusement du désir auquel il s'était lâchement « laissé aller, pendant quelques temps, au mépris de la « constance que lui conseillait la Raison. Dès que le cou- « pable amour fut chassé, toutes mes pensées se repor- « tèrent vers la très noble Béatrice »

Dante averti, comme il le prétend ci-dessus, par un rêve, soit fictif, soit réel, cessa après 1296 de composer des poésies lyriques en l'honneur de la Philosophie, et songea à la composition d'un poème latin didactique en l'honneur de Béatrice, symbole du christianisme. Il devait, du reste, sentir lui-même que la série des chants que lui avaient inspirés l'amour de la Philosophie ne renfermait pas une poésie aussi gracieuse que l'était celle qui faisait le charme des chants de la première série. Ceux-ci, en effet, malgré leur idéalité, se renferment encore dans

le domaine de la poésie lyrique, laquelle, semblable à l'aigle et à l'alouette, ne s'élance dans les régions éthérées que pour redescendre avec plaisir vers la terre, son pays natal, son séjour habituel.

Plusieurs de ces premières poésies lyriques, parce que le peuple les prit purement et simplement pour des chants d'amour, sont devenues populaires ; on les chantait d'après des airs existants, qu'on leur adaptait, ou qui furent composés exprès par le musicien Casella, l'ami de Dante. Ce qui prouve que plusieurs de ces poésies furent chantées par le peuple, c'est d'abord l'anecdote de l'ânier qui, chantonnant ces sonnets, en gâta les vers par des exclamations intempestives, et s'attira pour cela la correction infligée par Dante ; c'est ensuite l'anecdote du forgeron qui défigura grossièrement le rythme des vers, et provoqua ainsi la colère du poète (voy. *Balbo*, Vita di Dante, p. 188, 189).

Les poésies de la seconde série ou les chants philosophiques, contrairement aux poésies de la première série, ne sont jamais devenus populaires ; ils sortent trop souvent des limites extrêmes de la poésie, pour se perdre dans les régions métaphysiques de la méditation contemplative ; ils ne sont plus lyriques mais entièrement *didactiques*. Aussi Dante, lorsqu'il abandonna la poésie lyrique philosophique, trouvat il sous sa main tout prêt le genre *didactique*, et sans avoir besoin de changer de ton, il put le choisir exclusivement pour célébrer, dans son poème latin projeté, son amour renouvelé pour Béatrice, ou pour le Génie du christianisme.

7. Le Paradis, poème latin didactique resté inachevé.

Dante entreprit de montrer, dans un poème didactique latin, Béatrice (le Génie du christianisme), sa *Dame* par

excellence, trônant au Paradis céleste, recevant les hommages de toutes les autres dames, symboles des vertus cardinales et des diverses sciences, et faisant rejaillir sur la chrétienté, par leur intermédiaire et par leurs voix, sa doctrine lumineuse, sa charité angélique, et ses espérances consolatrices. Le poète a représenté, quelques années après, la conception de ce poème didactique comme s'étant produit dans son esprit par une extase ou vision céleste. Dans ses Mémoires (Vita nuova) il en parle en ces termes pleins d'enthousiasme :

« J'eus une vision extraordinaire, pendant laquelle je « fus témoin de choses qui me firent prendre la ferme ré- « solution de ne plus rien dire de la bienheureuse Dame « Béatrice, jusqu'à ce que je pusse parler tout à fait digne- « ment d'elle. Et pour en venir là, j'étudie autant que je « peux, comme Elle le sait très bien..... Aussi dans le cas « où il plairait à Celui, par qui toutes choses existent, que « ma vie se prolongeât, j'espère dire d'Elle ce qui n'a « jamais été dit d'aucune femme ».

Dante conçut donc un nouveau poème du genre *didactique*, dont la composition exigeait de lui de longues et fortes études, et dans lequel Béatrice, qu'il avait déjà représentée dans ses poésies lyriques de la première série, comme son bonheur terrestre et sa béatitude, serait dans le ciel le symbole de la lumière et du salut que donne le christianisme, au point d'être, en quelque sorte, le reflet de la Très Sainte-Trinité, et qu'on pût dire d'Elle ce qui n'avait encore jamais été dit d'aucune femme.

Dante commença vers 1296 la composition de ce poème latin encyclopédique, qui, en résumant toutes les sciences, devait prouver que toutes confirment le christianisme, et en tirent leur lumière et leur force. Ce poème, devant établir la supériorité de la Foi chrétienne sur la philosophie,

avait, malgré sa tendance morale, seulement un caractère *théorique* et général, sans but pratique spécial, se rapportant à l'état politique et religieux de la Chrétienté contemporaine.

Aussi, destinant cet enseignement aux savants et aux érudits plutôt qu'aux chrétiens illettrés, Dante composat il son poème en vers latins, en terzines hexamétriques. Sept chants étaient achevés au moment où Dante, en l'année 1300, allait prendre part aux affaires publiques. La carrière politique, ses luttes, et l'exil, qui en fut la suite, empêchèrent l'auteur d'achever ce poème latin, auquel il aurait sans doute donné le titre de *Paradis*, parce que toute l'action devait se passer au séjour céleste de Béatrice.

Vers 1306, Dante exilé reçut de sa famille, avec d'autres de ses manuscrits qu'il avait laissés inachevés à Florence, les sept chants composés du poëme latin Le Paradis. Ces manuscrits avaient été conservés par sa femme Gemma, qui les avait confiés à son frère Baccellieri de Donati, lequel en fit faire le triage à un Notaire et à Andrea, fils de Léon Poggi, le mari de la sœur de Dante. Les circonstances politiques d'alors, agissant sur le poëte exilé, furent cause qu'il ne songea plus à continuer cette première composition interrompue; il supprima ce poëme latin commencé, dont il ne reste plus aujourd'hui que la première terzine hexamétrique. Mais il conçut dès lors le projet de refaire ce poëme en langue italienne, et d'y changer le point de vue théorique en un but directement pratique et réformateur, en présentant l'enseignement, devant résulter de son nouveau poëme, de manière qu'il servît de remède contre la corruption sociale, politique, et religieuse de la commune de Florence, en particulier, et de l'Italie et de la Chrétienté, en général.

Si Dante n'avait pas conçu et achevé ce poëme didactique en langue italienne, qui est devenu la *Comédie divine*, s'il ne nous avait laissé que son poëme didactique latin, et ses poésies lyriques de la première et de la seconde série, il ne serait pas aujourd'hui au nombre des poëtes les plus éminents de l'humanité ; il compterait tout au plus parmi les meilleurs poëtes lyriques de l'Italie et du Moyen âge ; il serait encore le plus chaste de tous les troubadours, mais il ne serait pas en possession de cette gloire immortelle, qu'il s'est acquise comme auteur de la *Comédie*.

Le poëme latin Le *Paradis* qui, par sa conception et sa nature, appartenait au genre didactique, renfermait, nous l'avons dit, un enseignement purement théorique, et il s'adressait par conséquent de préférence aux érudits et aux philosophes. La *Comédie*, au contraire, selon l'intention de l'auteur, devait avoir un but essentiellement *pratique*, en enseignant aux Florentins, aux Italiens, à tous les peuples chrétiens, les véritables principes de l'ordre moral, social, politique, et religieux, principes renfermés, selon l'auteur, dans l'Évangile pur, et seuls capables de procurer aux individus et aux peuples qui les pratiqueraient, le bonheur dans ce monde et la béatitude dans la vie éternelle.

Pour faire comprendre comment Dante a été amené à enseigner ces principes dans son nouveau poëme projeté, il importe d'expliquer quel a été, du temps de l'Allighieri, l'état moral, social, politique, et religieux de Florence et de l'Italie, et quel a été le système gouvernemental de Dante avant, pendant, et après sa participation aux affaires publiques. Nous avons donc à donner ici un aperçu général, tant du mouvement social et politique de l'Italie, que des principes de gouvernement, conçus et suivis par Dante, comme patriote et comme homme d'État.

8. Histoire politique de la commune de Florence.

Dans l'Antiquité, les villes italiennes étaient des municipes plus ou moins démocratiques, jouissant de certaines libertés municipales, sous la domination politique et fiscale de Rome. Au Moyen âge, et surtout depuis Charlemagne, la conquête et la domination germanique détruisirent dans la Péninsule les libertés municipales, et introduisirent le système social et politique de la féodalité. Etant devenues dès lors des communes, possédées bientôt comme fiefs par les feudataires de l'Empire germanique, ces communes eurent longtemps à lutter contre les seigneurs allemands ou italiens, laïques ou ecclésiastiques, afin de reconquérir, à titre d'immunités, les anciennes libertés municipales. Il ne pouvait y avoir alors en Italie que deux partis politiques, le parti dominateur, soit féodal ou étranger, représenté par les nobles et les évêques, allemands ou italiens, gens de l'empereur, et le parti national municipal démocratique, représenté par la bourgeoisie des communes. Comme le Clergé italien et la Noblesse féodale étaient l'un et l'autre, pour des raisons de domination, les adversaires nés des libertés municipales, les communes, avec leurs aspirations démocratiques, n'avaient absolument aucun motif ni intérêt à se déclarer, lors de la lutte entre le Sacerdoce et l'Empire, soit pour le Pape, soit pour l'Empereur, dont ni l'un, ni l'autre n'étaient leur allié sincère. Mais bientôt les papes, afin de se créer des auxiliaires contre l'Empereur, se firent passer pour les représentants et les protecteurs du parti national italien contre le parti féodal allemand, de sorte que, dans certaines communes, les Guelfes ou les partisans du Pape, s'unirent assez souvent comme faux-frères avec les patriotes défenseurs des libertés municipales.

Inspiré par une politique tout aussi habile et tout aussi égoïste que celle du Pape, l'Empereur convoqua, le 11 juin 1183, un congrès à Constance, et octroya la liberté aux communes féodales, les déclarant villes libres autonomes, et ne se réservant sur elles que certains droits de suprématie et de suzeraineté. De cette manière, les communes devinrent presque toutes les amies de l'Empereur, et celles qui étaient sous la domination féodale des évèques, se déclarèrent, en grand nombre, contre le Pape et firent cause commune avec les Gibelins, qui originairement, impérialistes féodaux, devinrent maintenant, par politique, les défenseurs des intérêts municipaux des communes. Bien que l'Empereur eût ainsi renoncé, en grande partie, à sa domination absolue en Italie, ses gens ou anciens feudataires, les nobles et les évêques, tant guelfes que gibelins, n'entendirent pas renoncer, à leur tour, aux droits féodaux qu'ils s'étaient arrogés successsivement, tant dans les cités que dans la banlieue. De là, les luttes acharnées, qui durèrent plus d'un siècle, entre les municipalités devenues autonomes d'un côté, et les nobles et les évêques, de l'autre. La plupart des républiques italiennes arrachèrent successivement aux évêques et à la noblesse urbaine leurs privilèges féodaux, et forcèrent les nobles de la campagne à rendre à la commune la banlieue dont ils s'étaient emparés, et à faire acte de soumission, en quittant leurs châteaux seigneuriaux pour s'établir dans l'enceinte de la cité. La bourgeoisie de Florence, grandissant d'année en année, alla plus loin encore; elle fit en 1282 une révolution par laquelle les nobles de la ville qui prétendaient rester seuls, comme par le passé, les seigneurs de la république, furent obligés de partager le gouvernement municipal avec des magistrats tirés de la classe bourgeoise. Quelques années plus tard, le citoyen

Giano della Bella fit même décréter que nul habitant de la commune n'aurait accès aux fonctions publiques, s'il ne se faisait inscrire dans ce qu'on appelait, d'un nom significatif, la matricule des *arts* et de la *liberté;* de sorte qu', en vertu de ce plébiscite, l'exercice du gouvernement et ce qu'on appelait la liberté, n'appartiendrait dorénavant qu'à ceux qui, par la pratique de quelque art ou métier, sauraient se rendre utiles à la commune. Dante, poëte, philosophe, et nous le savons trois fois noble, comprit les signes du temps; il se fit inscrire dans la matricule des arts et de la liberté, comme médecin pharmacien; il embrassa ainsi librement, par conviction sincère et sans arrière pensée politique, la cause de la bourgeoisie, et il y est resté fidèle jusqu'à son dernier souffle. Et voilà ce que certains biographes, détracteurs de ce gentilhomme bourgeois, ont exprimé, dans leur jargon politique, en disant que l'Allighieri, de fougueux guelfe qu'il avait été d'abord, s'est fait ensuite gibelin *enragé!*; ils ignorent que ces noms de guelfes et de gibelins n'ont pas même toujours eu un sens précis, mais que, ainsi que les partis eux-mêmes, qui changent selon les intérêts et les circonstances, ils ont désigné très souvent des coalitions politiques, composées d'éléments très hétérogènes, sans patriotisme, et sans dignité.

A Florence, beaucoup de *grands* ou nobles, ne comprenant pas, aussi bien que Dante, leurs devoirs de citoyen, se retranchèrent derrière leurs vains titres de noblesse. N'ayant pas assez de pouvoir pour reconquérir, par une contre-révolution féodale, les privilèges usurpés qu'ils venaient de perdre, ils s'en vengèrent sur la bourgeoisie et sur la municipalité, en leur faisant une guerre sourde et taquine. Mais au lieu de s'unir étroitement pour augmenter leurs forces, les familles nobles se divisèrent

entre elles par rivalité, par jalousie, et pour de misérables inimitiés personnelles. A Florence, les deux familles ennemies, entre lesquelles se partagèrent aussi les autres nobles et même la grande et la petite bourgeoisie, étaient d'un côté les *Donati*, constituant ce qu'on appelait le parti *noir*, et de l'autre, les *Cerchi*, formant ce qu'on nommait le parti *blanc*. Les Donati représentaient les intérêts et l'esprit oligarchique de l'ancienne noblesse urbaine, qui autrefois avait été la seigneurie féodale de la cité; ce parti avait pour chef Corso Donati, homme violent, orgueilleux, et turbulent, que les bourgeois surnommaient *le Baron*. Les Cerchi, au contraire, représentaient la jeune noblesse ou la gentillatrerie campagnarde, que la commune avait destituée comme seigneurs de la banlieue, et forcée à s'établir dans l'enceinte de la cité. Ils opposèrent au blason plus ancien et plus fier des Donati, leurs rivaux, qui s'étaient appauvris par leurs prodigalités dans la ville, leurs richesses, qu'ils s'étaient acquises par leur économie et leurs exactions à la campagne.

9. La vie politique de Dante.

Pendant de longues années, il y eut de temps en temps, dans les rues et sur les places publiques de Florence, entre les Blancs et les Noirs, des escarmouches, des rencontres, des provocations, des duels, des scènes de tumulte, d'émeute, de meurtre, et d'assassinat. Les choses en vinrent au point que le magistrat municipal dut songer à prendre des mesures pour assurer le repos et la tranquillité aux citoyens paisibles et laborieux.

Ce fut dans ces circonstances que le gentilhomme Allighieri, âgé de 35 ans, immatriculé dès 1297, médecin pharmacien (in arte dei medici e degli speziali), connu

comme poëte et savant, et qui avait déjà rendu des services à la république dans des missions diplomatiques, en dernier lieu, en 1298, comme envoyé à la cour de France, et d'Angleterre (voy. plus bas), fut porté au pouvoir municipal, en l'année 1300, ayant été élu, par la bourgeoisie reconnaissante, l'un des six Prieurs ou magistrats suprêmes de la commune. Dante crut devoir profiter de son pouvoir consulaire qui, d'après la loi, ne devait durer que deux mois, du 15 juin au 15 août suivant, pour prendre des mesures décisives, afin de rendre impossible le retour des désordres qui, depuis trop longtemps, avaient affligé la Cité. De concert avec ses collègues et d'après le conseil de l'historiographe, homme d'état, *Dino Campagni*, qui était alors syndic de la Seigneurie, il prit un arrêté par lequel il relégua hors du territoire de la ville les meneurs des Blancs et des Noirs, principalement le plus factieux d'entre eux, le chef des Noirs, Corso le Baron. Cette mesure n'a été au fond qu'une simple mesure de police municipale, nécessitée par la situation, et ne devant avoir, dans la pensée de ses auteurs, aucune portée *politique*. Aussi fut elle exécutée sans éprouver d'abord beaucoup de résistance de la part des Blancs et des Noirs. Mais dans les républiques, comme dans les monarchies, de simples mesures de police amènent quelquefois des révolutions politiques, les partis hostiles se coalisant contre le pouvoir, et réagissant contre une mesure d'ordre, comme si elle portait atteinte au droit constitutionnel établi. Les deux partis de la noblesse de Florence, s'étant coalisés, conjurèrent contre la Municipalité ou la Seigneurie, et ce qui était plus coupable, ils intriguèrent pour être soutenus par l'étranger. A Paris, ils firent dire : « nous sommes « Guelfes de Florence, fidèles à la maison de France », insinuant ainsi qu'ils étaient les ennemis de l'Empereur,

leur suzerain légitime, et les alliés du roi de France, son rival. Philippe le Bel, qui profitait de toute occasion pour se mêler des affaires d'Italie, envoya chercher fortune dans la Péninsule, son frère Charles de Valois, surnommé *Sans Terre*, prince aventurier qui, sous tous les rapports, n'avait rien à perdre et tout à gagner dans cette expédition. Les nobles coalisés intriguèrent également, à Rome, pour obtenir la protection du pape. Afin de déjouer, autant que possible, leurs intrigues, Dante fut envoyé par ses collègues auprès de Boniface VIII. Le Pape sachant parfaitement qu'à l'Empereur seul appartenait le rôle d'arbitre et de pacificateur (paciere) en Italie, donna néanmoins cette mission à l'aventurier Charles, qui, après avoir pris des instructions à Rome, se présenta devant Florence, et parvint, tant par ses promesses mensongères qu'il fit au Magistrat, que par la trahison des Blancs et des Noirs, à entrer dans la ville le 4 novembre 1301. A peine y fut il, qu'une révolution se fit contre la Seigneurie de la commune : tous les amis du régime démocratique municipal, ainsi que ceux qui s'étaient déclarés contre les Blancs et les Noirs, contre l'immixtion de la maison de France, et contre le parti du Saint Siège, furent expulsés, et leurs biens confisqués. Dante revenant de Rome, où il avait été retenu traitreusement sous différents prétextes, apprit en route qu'il avait été condamné à l'exil pour deux ans, par décret du 27 janvier 1302. Le 10 mars suivant, par une nouvelle sentence plus inique encore, il fut condamné à l'exil perpétuel et à être brûlé, s'il se laissait prendre sur le territoire de la commune. Ainsi, pour avoir voulu servir loyalement sa patrie, le patriote intègre et désintéressé en fut récompensé par la confiscation de tous ses biens, et de plus séparé, par l'exil, de sa femme Gemma, de ses six garçons en bas âge, et de sa fille Béatrice, encore à la mamelle.

Ayant été expulsés de la commune par un acte de violence, les exilés tentèrent d'abord, à plusieurs reprises, d'y rentrer à force armée; mais bientôt la dissension s'étant mise entre eux, Dante reconnut que rien n'est plus indisciplinable et plus inintelligent qu'un parti politique, quand il n'est pas guidé par la justice et le patriotisme, mais qu'il agit, comme c'est le plus souvent le cas, sous l'impulsion d'intérêts purement personnels. Dante était trop intelligent et trop honnête pour se faire l'exploiteur ou le séide d'un parti politique ou religieux quelconque; il forma donc dès lors, vers 1304, comme il dit *à lui seul son propre parti*, et se séparant des autres exilés, il suivit, pour agir, son propre jugement et sa conscience de philosophe et de chrétien. Qu'on cesse donc, une fois pour toutes, de représenter Dante comme un homme de parti, comme un Gibelin, combattant par fanatisme les intérêts des Guelfes!

Lorsque plus tard, vers 1310, l'empereur Henri de Luxembourg descendit en Italie pour rétablir son autorité méconnue, et pour se faire couronner à Rome, Dante lui conseilla de marcher directement sur Florence, pour y surprendre et vaincre ses adversaires, et pour ramener les exilés dans leur ville natale. Mais Henri, galant homme plutôt qu'homme de tête et habile stratégiste, perdit son temps au siège de Brescia, et, après avoir été repoussé de Rome, repoussé de Florence, repoussé de Pise,il mourut du typhus, près du bourg de Poggibonsi, le 24 août 1313. — Des soi-disant patriotes en font un crime à Dante d'avoir invoqué contre Florence le secours de l'Empereur, comme si l'empereur avait été pour les Italiens un prince étranger; comme si Dante avait dû avoir scrupule d'en appeler au Pacificateur, au suzerain légitime, contre la faction dominante qui n'était arrivée

au pouvoir, qu'à l'aide de l'étranger et de la trahison, en livrant la république au parti de la Curie romaine et au parti de la cour de France.

Plus tard en 1317, un religieux, ami de Dante, profita des dispositions de douceur où la paix avait placé les esprits, pour demander au gouvernement de Florence qu'il permît à l'exilé de rentrer dans la commune. La Seigneurie[1] se montra disposée à accorder cette permission, mais elle y mit, selon les usages juridiques du Moyen âge, des conditions dégradantes, qui pour un homme de caractère tel que l'Allighieri, n'étaient pas acceptables. L'exilé devait se soumettre à la cérémonie humiliante appelée *oblation*, c'est à dire sacrifice et expiation envers la commune (candeletto del suo commune). Il devait se constituer prisonnier dans la geôle communale; puis, à un grand jour de fête, se présenter dans l'église cathédrale, un cierge à la main, en chemise de pénitent, et implorer dans cet état la miséricorde de l'assemblée. Dante refusa —; sa lettre de refus se termine par ces paroles mémorables, qui expriment pathétiquement ses motifs: « Arrière l'homme! qui, ami de la philosophie, « serait porté, par une aussi téméraire, aussi terrestre « bassesse de cœur, à venir ainsi qu'un infâme, qu'un « prisonnier garotté, faire l'oblation de sa personne! — « Arrière l'homme! qui, après avoir prêché la justice, « après avoir souffert l'injure, viendrait trouver ceux qui « l'ont insulté, comme s'ils étaient bien méritants..... Ce « n'est pas là le chemin par lequel on revient dans sa « patrie. Mais si Vous ou vos amis, vous en voyez un « autre, qui ne déroge ni à la renommée de Dante, ni à

[1] Je crois que Dante, à la demande du religieux, a composé exprès pour cette circonstance un carmen lyricum en latin sur son exil. Filelfo dit positivement avoir vu et lu ce carmen.

« son honneur, j'accourai à grands pas ; — si l'on n'entre « pas à Florence par une autre voie, je n'entrerai pas à « Florence! »

Dante n'y rentra plus; il mourut dans l'exil, à Ravenne, le 14 septembre 1321, après avoir éprouvé pendant près de vingt ans, malgré les hautes amitiés qui l'ont soutenu, combien « le pain de l'étranger était amer » et combien « il était pénible de monter et de descendre l'escalier « d'autrui. »

Mais si l'exil a été pour notre poëte la source de beaucoup de misères, il a aussi été la cause de sa gloire immortelle, en ce qu'il lui a fait concevoir et exécuter la composition de sa *Comédie*. En effet, voyant dans sa patrie le triomphe des principes de l'injustice politique et cléricale, qu'il avait cru de son devoir, comme Prieur et comme patriote, de combattre, Dante rentra d'abord en lui même, pour examiner de nouveau dans sa conscience intime, ainsi que le font les sages vaincus, la légitimité, la vérité, la sincérité des convictions, dont il était devenu le martyr.

Ensuite il se remit à étudier les grandes questions concernant le salut temporel des individus et des peuples. Pour cela il n'avait pas besoin de quitter l'Italie, d'aller de nouveau, comme ou l'a prétendu, à Paris entendre les docteurs en Sorbonne; il se sentait, avec raison, posséder déjà une science et une conscience supérieure à celle des philosophes et théologiens de France, qui d'ailleurs, ne l'attiraient guère, à cette époque, parce qu'ils s'étaient même attaqués à son maître Thomas d'Aquin. S'étant raffermi par l'étude dans sa conviction que le mal social, politique, et religieux dont souffrait l'Europe, l'Italie, et Florence, provenait de ce que la chrétienté, à commencer par le Pape et par l'Empereur, n'observait plus les prin-

cipes de l'Évangile pur, il résolut d'exposer au monde égaré et corrompu ce qu'il croyait être la véritable doctrine du salut terrestre et éternel de l'humanité. Or voici le résumé des principes constitutifs du système social, politique, et religieux tel que Dante l'a exposé théoriquement dans ses écrits, et surtout dans son traité *De Monarchia* (du gouvernement impérial), composé dans les années de 1306 à 1310.

D'après l'Allighieri, les hommes, individus et peuples, ont besoin d'être détournés du mal par deux institutions, qui sont le gouvernement séculier et le gouvernement spirituel. Le gouvernement séculier ou l'État doit les détourner de l'injustice, en usant même de contrainte, et en employant la force. Le gouvernement spirituel ou l'Église, au contraire, doit éloigner les hommes du péché par la seule persuasion, moyennant la foi et l'exemple. L'un et l'autre gouvernement sont d'institution divine; tous deux, quant à leur origine historique, sont contemporains, et ils ont une valeur politique et morale égale. Ils ne doivent pas empiéter l'un sur les attributions de l'autre, mais marcher ensemble, en bonne intelligence, sous la même direction du Saint-Esprit, vers le même but, qui est le salut temporel et éternel de l'humanité. D'après Dante, l'Empereur et le Pape sont institués dans l'intérêt spirituel des hommes, et non les hommes créés par Dieu au profit des intérêts séculiers de l'Empereur et du Pape. Tout homme qui, par ses efforts vertueux, arrive par la justice à reconquérir l'innocence première, et par elle, sa justification, n'a plus besoin, pour se guider, de gouvernement, ni séculier ni ecclésiastique; il sera désormais son propre pape et son propre empereur.

Les mêmes institutions politiques ne sont pas nécessaires pour régir uniformément toutes les nations; mais

chaque peuple doit se gouverner d'après des lois conformes à ses mœurs, à son tempérament, et à ses besoins.

La liberté politique trouve sa meilleure expression dans le régime municipal autonome. Les villes libres, ou communes laïques indépendantes et souveraines, doivent former une confédération d'amis. A la tête des confédérations se trouvera le monarque ou l'Empereur, qui est l'arbitre, le modérateur, le pacificateur des républiques confédérées. Dante, homme de la tradition unitaire du Moyen âge comme il l'était, attribuait, en bonne conscience, ce pouvoir suprême à l'Empereur d'Allemagne, comme à l'héritier légitime, selon les idées singulières du temps, de l'Empire romain. C'est dans ce sens et d'après cette théorie, partagée et approuvée du reste généralement par tous les théologiens, jurisconsultes, et publicistes du Moyen âge, que Dante a été, comme qui dirait un républicain impérialiste, et, poussé par les circonstances, se montra même, dans le traité *De monarchia*, ultra-impérialiste.

Bien que Dante admît en théorie à la fois l'égalité et la séparation du pouvoir séculier et du pouvoir sacerdotal, les événements contemporains lui apprirent qu'il y avait impossibilité de mettre ces deux pouvoirs en harmonie d'action et d'intérêt. Comme d'ailleurs son esprit tendait en toutes choses à l'unité parfaite, l'idée surgit en lui de réunir le chef séculier et le chef de l'Église dans une seule et même personne (v. plus bas). Cette idée, les peuples latins catholiques n'ont jamais essayé de la réaliser, mais l'Église orthodoxe grecque l'a admise en partie, puisque l'Empereur de Russie est le chef de l'Église, et les Anglais ne l'ont pas rejetée, puisque le souverain est théoriquement le chef de l'Église anglicane. Ajoutons que du temps de Dante le pouvoir impérial, affaibli et contesté en Italie, avait besoin d'être moralement renforcé plus que le pou-

voir papal, qui, avec l'étranger, intriguait contre l'empereur. Aussi Dante crut il nécessaire d'appuyer principalement l'empereur, et c'est pourquoi il a donné à son traité le titre de *De monarchia,* lequel accentue l'autorité du gouvernement impérial bien plus que celle du gouvernement du pape.

10. Le but du poème La Comédie.

Plein de ces convictions et des principes politiques ci-dessus indiqués, qu'il avait déjà eus étant Prieur, mais qu'il avait vu foulés aux pieds en Italie, et particulièrement à Florence, Dante conserva son antipathie contre les trois partis, les Blancs et les Noirs de Florence, le parti français, et le parti papal, qu'il considéra tous comme les ennemis de l'ordre et du bonheur social de sa patrie. Il reprit plus vives encore ses haines, ou ce qu'on a appelé les trois colères de l'Allighieri, à savoir d'abord son animosité contre la *Lonce* (la Lonza), tachetée de blanc et de noir, par laquelle il symbolisait les gibelins blancs et les guelfes noirs, qui tous deux, par égoïsme, sacrifient à la France et au pape les intérêts sacrés et les libertés municipales de Florence: puis sa colère contre le *Lion*, ce symbole du parti français, qui pousse les rois, les princes ecclésiastiques et les nobles feudataires à intriguer avec le Pape contre l'Empereur et les libertés communales des républiques; enfin sa haine contre la *Louve*, ou le pouvoir séculier de la papauté, qui, au lieu de seconder l'empereur, paralyse son action légitime, modératrice, et pacifificatrice.

Telles étaient la disposïtion d'esprit, les idées et les convictions sociales et politiques de Dante vivant dans l'exil, lorsqu'en 1306 sa famille retrouva et lui envoya,

avec d'autres écrits restés inachevés, les sept chants du poème latin *Le Paradis*, qu'il avait laissé à Florence, en 1300 (voy. p. 65). Parmi tous ces écrits, il résolut de refaire principalement le poème didactique, qui, nous le savons, devait être la glorification de *Béatrice*, le Génie du christianisme, recevant au Paradis les hommages de toutes les Sciences humaines. Ce nouveau poème, projeté, remanié et entièrement refait, qui est devenu La *Comédie*, ressemblait au précédent poème latin en ce qu'il devait être également la glorification de *Béatrice* ou du christianisme procurant aux individus et aux nations le bonheur temporel et la béatitude éternelle. Il lui ressemblait surtout par les tendances éminemment *didactiques*. Mais il en différait sensiblement en ce que le but purement *théorique* du poème latin s'est changé, dans La Comédie, en un but directement pratique, par rapport à l'état moral, social, politique, et religieux de Florence, de l'Italie, et de la chrétienté. Poursuivant un but plus général et plus pratique, La Comédie dut s'adresser à toute la chrétienté, et non pas seulement, comme le poème latin, aux philosophes et aux savants. Aussi at elle été composée en langue italienne, et non plus en latin, qui eût été inaccessible au grand public que le poète avait en vue.

11. Les traités De Vulgari eloquio, La Vita nuova, Le Convito, le De Monarchia, rédigés en vue de La Comédie.

En même temps qu'il commença la composition de La Comédie, Dante a rédigé successivement, entre 1306 et 1310, quatre traités, *la Vita nuova, le Convito, le De vulgari eloquio* et le *De monarchia*, qui tous étaient destinés à expliquer et à justifier, comme par des préfaces

du poème, l'innovation dans la forme littéraire et en partie quelques idées fondamentales de la Comédie. En effet, *La Vita nuova* n'est pas simplement un commentaire psychologique des poésies lyriques de la première série; Dante veut surtout y prouver qu'il a chanté Béatrice non comme une maîtresse, à la façon des troubadours, mais qu'il a voulu la représenter dans ces poésies, avec le caractère plus relevé de la *Béatifiante ;* de sorte qu'en la glorifiant dans La Comédie comme le Génie du christianisme, le poète ne fera que renchérir sur l'éloge qu'il lui a déjà donné dans ses premières poésies. C'est que Dante, dont l'esprit vise toujours à l'unité, a voulu avoir la satisfaction de pouvoir dire qu'il a chanté, dans *toutes* ses poésies, à commencer par les toutes premières, le même sujet, à savoir Béatrice, la source de toute vertu, de tout amour, de toute félicité.

Le *Convito* n'a pas pour but d'être ce que nous appellerions un commentaire explicatif de plusieurs poésies philosophiques. Considéré comme commentaire, ce serait un ouvrage très mal fait, puisqu'il ne contribue pas à expliquer davantage l'ensemble des poésies, qui sont généralement plus claires que ne le serait ce prétendu commentaire, avec ses nombreux hors d'œuvre. Dante ne pouvant traiter dans La Comédie certaines questions philosophiques que d'une manière brève et aphoristique, il a voulu éclaircir et justifier davantage sa pensée et sa philosophie dans le Convito. Mais au lieu de composer, comme on le ferait aujourd'hui, de petits traités philosophiques développant sa pensée, Dante, suivant l'habitude de la scolastique de son temps, a présenté ces traités sous forme de *gloses* (chiose) ajoutées au *texte* de ses poésies philosophiques. Il prend occasion de ce texte, ou même seulement de quelques mots qu'il renferme, pour déve-

lopper et justifier les assertions contenues dans La Comédie. De même que dans ce poème la philosophie de Dante se trouve exposée fragmentairement, de même, dans le Convito, les développements ne sont donnés qu'à l'occasion fournie par le texte des poésies. Le traité porte le titre de *Convito* (lat. convictus), pour indiquer que le lecteur y trouve, comme le convive au banquet, un entretien ou nourriture philosophique distribuée par portions.

Le traité *De monarchia* est du même genre que le *Convito*, seulement il en diffère en ce qu'il ne se rattache pas à un texte, mais traite plus méthodiquement une question unique et spéciale, à savoir l'idéal du gouvernement, idéal que Dante expose souvent dans La Comédie, et qu'il a cru devoir traiter ici théoriquement dans l'intérêt du gouvernement impérial (voy. p. 78).

Le *De vulgari Eloquio* (de la langue en usage) n'est pas seulement un traité de linguistique et de dialectologie italienne. Dante y veut établir, d'un côté, que la langue italienne se prêtera à la haute poésie, tout aussi bien que le latin, et, de l'autre, que le dialecte de la Toscane et de la Lombardie, dont Dante va se servir pour La Comédie, est un idiome préférable aux autres dialectes de l'Italie.

On le voit, les quatre traités en prose que nous venons de caractériser ont été rédigés en vue de La Comédie, comme devant lui servir, en quelque sorte, de préfaces, d'introductions, de prolégomènes, et d'excursus.

12. L'encadrement poétique de La Comédie.

Quant à la forme à donner à sa Comédie, Dante crut devoir suivre un usage littéraire, qui était généralement observé dans tous les genres de poésie, mais principalement dans le genre didactique, et qui consistait à renfer-

mer l'enseignement, qui devait résulter du poème, dans une narration plus ou moins fictive, destinée à lui servir à la fois d'encadrement et d'ornement poétique (voy. *La Fascination de Gulfi*, p. 50-72). Il choisit, avec habileté, pour cadre épique de son poème didactique, le récit d'un voyage supposé fait par lui-même à travers l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis. En effet c'est en parcourant les trois mondes d'outre-tombe, que le poète est censé voir, entendre, et apprendre les grandes vérités dont la lumière procurera le salut, d'abord à lui-même, qui en aura reçu l'enseignement direct, et puis, à tous ceux qui, après lui, liront et méditeront son récit instructif. Ensuite, en représentant cet enseignement comme lui ayant été révélé dans les trois séjours où finit toute erreur, toute illusion, et tout mensonge, Dante lui imprimera par cela même, un caractère d'autorité, comme à une espèce de révélation divine. Car la doctrine qu'il rapportera de l'autre monde, et qu'il exposera dans son poème sera supposée ne rien enseigner que ce qui se déduit du jugement infaillible de Dieu même, qui, par les peines qu'il inflige dans l'Enfer, par les pénitences qu'il exige et impose dans le Purgatoire, et par les félicités qu'il accorde dans le Paradis, déclare d'une manière irréfragable, d'abord ce qui est décidément mauvais et coupable, ensuite ce qui est insuffisant pour le salut éternel, et enfin ce qui constitue la béatitude suprême.

En représentant par l'encadrement de La Comédie son enseignement comme donné dans l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis, le poète non seulement communique au poème un caractère d'autorité comme à une révélation d'outre-tombe, mais il lui donne encore la sanction d'une révélation de plus en plus élevée et divine. En effet, à mesure que l'Allighieri passe de l'Enfer au Purgatoire, et de

là au Paradis, l'enseignement progressif qu'il est censé y recevoir à chaque pas est pour lui comme une initiation de plus en plus compréhensive et intime aux vérités de l'ordre temporel et de l'ordre éternel ; son voyage est une ascension physique, morale, et spirituelle, par laquelle, il s'éloigne de plus en plus des bas-fonds infernaux des erreurs mondaines et de ses propres angoisses que le doute a jetées dans son âme, pour s'élever, de degré en degré, à l'intuition de la vérité, jusqu'à ce qu'il arrive enfin à la contemplation immédiate de la Sainte-Trinité, qui est la cause infinie de la béatitude suprême, au delà de laquelle il n'y a plus d'aspiration supérieure possible.

13. L'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis sont ils, pour Dante, articles de foi ?

Ici se présente une question qu'on n'a pas même songé à se poser, la question de savoir si Dante, qui, dans sa Comédie, parle en poète, croit aussi, en philosophe, à l'Enfer, au Purgatoire, et au Paradis, et s'il les croit constitués réellement tels qu'il nous les représente? On répondra peut-être que Dante a dû croire sincèrement aux vérités qu'il enseigne ou aux doctrines qui forment le *fond* didactique de La Comédie; mais que, quant au *cadre* épique du poème, Dante, en y parlant en poéte, et la poésie étant fiction, ni lui-même ni son lecteur n'entendent prendre ces fictions pour des articles de foi. Une telle réponse renfermerait des erreurs qu'il importe ici de redresser. Disons d'abord que tout poète sérieux, aussi bien que le théologien et le philosophe, croit à la vérité de ce qu'il dit et expose. Même la forme poétique dont il revêt la vérité, et que nous prenons pour des fictions sans réalité, seront pour lui, non pas certes des articles de foi,

mais du moins des conceptions qu'il juge possibles, vraisemblables, et probables. De même que, par exemple, Hérodote, comme historien, croit non seulement à la tradition, mais s'imagine même que les discours qu'il met dans la bouche de ses personnages sont *à peu près* ce qu'ils ont dû dire, de même Homère, le poète, croit non seulement aux traditions de la guerre de Troie, mais aussi à ses conceptions mythologiques, qui ne sont nullement pour lui de simples fictions ou ornements poétiques. C'est seulement quand la poésie, qui doit toujours être de son temps, sort de son véritable domaine, et, au lieu d'être l'expression sincère de l'idéal ou de la foi de l'époque, se fait le pastiche de la poésie des temps passés, avec ses mœurs et ses croyances surannées, qu'elle devient une composition de pures fictions destinées à amuser seulement l'imagination. Pour Dante, la poésie est ce qu'elle doit être, l'expression de ce que lui, d'après les principes et les données de son temps, a cru beau, vrai, et sacré; elle n'est pas pour lui un simple amusement de l'imagination, mais une édification de l'intelligence et de la conscience. Comme le fond de toutes ses conceptions lui est donné par la tradition, il y croit, n'ayant aucune raison de ne pas y croire. C'est que, partout et toujours, même les hommes de génie, malgré leur originalité, croient naturellement et spontanément, comme les plus simples esprits, à ce que leur siècle considère comme des vérités traditionnelles. Personne n'abandonne les croyances et la foi de son temps, si ce n'est quand il croit devoir les remplacer par d'autres convictions qu'il juge plus conformes à la vérité. Or Dante ne trouvait pas encore, dans la science de son époque, des raisons péremptoires pour abandonner la croyance traditionnelle de l'Enfer, du Purgatoire, et du Paradis. Il a donc maintenu dans sa

conviction sincère, et non pas par accommodation ou par fiction poétique, cette ancienne foi, qui, surannée aujourd'hui, fait disparate dans la science du dix-neuvième siècle.

Ajoutons que l'homme de génie, surtout l'artiste et le poète, ne peuvent pas laisser, comme le commun des hommes, les données et conceptions de la foi traditionnelle dans leur forme vague et dans leur expression indéterminée; leur esprit les porte à s'en former, comme le philosophe et le savant, une idée nette et une image précise. Si donc Dante a ajouté ou retranché certains détails à la tradition et l'a modifiée, ces additions et ces modifications ne sont pas des fictions *arbitraires*, mais des conceptions selon lui plus précises, plus vraies, que celles de la tradition; ce sont des conceptions plus conformes aux données de sa propre science et de sa propre conscience. Rappelons encore que, pour tout homme sincère, qui ne veut pas se tromper lui-même, ni feindre de propos délibéré, *s'imaginer une chose*, *c'est y croire*, c'est croire qu'elle est, sinon exactement, du moins *à peu près* telle qu'on se l'imagine. Si donc l'on avait adressé à Dante cette question : croyez-vous au fond et à la forme des choses que vous représentez dans La Comédie? il aurait répondu : je n'ai dit que ce que je croyais vrai pour le fond, et vraisemblable quant à la forme. La Comédie n'est donc point une œuvre composée de pures fictions, destinées à l'amusement frivole de l'imagination, elle est l'énoncé sérieux de la foi d'un homme d'une haute intelligence et d'une âme élevée. Cette foi, même si nous ne la partageons plus, est respectable comme étant l'expression de la foi d'une époque de l'humanité, et nous espérons que la postérité aura pour la foi de notre siècle, que probablement elle ne pourra plus partager, la même tolérance et indul-

gence que nous devons avoir pour la foi des grands esprits de l'Antiquité, de l'Orient, et du Moyen âge.

14. Comment Dante se figuret il et représentet il l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis?

L'Enfer. — Les Anciens se figuraient le séjour des trépassés comme un grand caveau souterrain, tel que le *Shéol* (creux) des Hébreux, le *Hâeidès* (p. Hâilès, cf. *koïlos* creux) des Grecs, le *Kâlyas* (p. kvalias creux, sombre) des Hindous, le *Hèl* (sansc. kâlyâ; cf. all. Hölle) des peuples germaniques.

Cette caverne souterraine fut considérée ensuite comme un cul de basse fosse ou de citerne, servant de prison, comme la citerne de Joseph et la fosse de Daniel. Or comme les prisons sont les lieux où l'on infligeait les tourments, les punitions, et les supplices, l'Enfer était aussi considéré comme une prison où les pécheurs subissaient leurs punitions. Au Moyen âge on remplaçait généralement les prisons souterraines par des tours. Aussi dans plusieurs représentations théâtrales des Mystères, l'Enfer était il représenté, sur la scène, par des tours où l'on voyait les damnés renfermés et punis.

Partant ensuite de l'idée que les damnés de l'Enfer sont dévorés ou engloutis par Satan, on représentait l'Enfer comme l'immense gueule béante du Diable, ainsi que cela se voit dans un bas-relief du portail de la cathédrale de Strasbourg. Comme la gueule béante du Dragon-Satan formait un gouffre dévorateur (gr. barathron, lat. voratrum, sans. vritra) qui, vaste à l'ouverture des mâchoires, se rétrécissait vers le fond de la gueule, on se figurait l'Enfer comme un entonnoir où se trouvent renfermés ou engloutis les damnés.

Dante, guidé par ces différentes représentations traditionnelles, et les résumant toutes, a cru devoir figurer l'Enfer comme un vaste entonnoir souterrain, placé sous la vallée de Géhenne, ayant son entrée près de Jérusalem, et s'étendant par sa pointe jusqu'au centre de la terre, lequel est au fin fond de l'Enfer. Le poète donne à l'Enfer cette forme conique aussi par raisonnement; il pense que le nombre des damnés qui sont logés aux différents étages et pourtours de ce séjour, décroît naturellement en proportion de la gravité de leurs péchés; que l'espace nécessaire pour les loger décroît aussi à mesure qu'on descend plus au fond; de sorte que l'Enfer ressemble à un vaste gouffre, de forme conique, dont les galeries circulaires se rétrécissent de plus en plus aux différents étages, comme les gradins d'un amphithéâtre.

D'après Aristote, les fautes morales ou les péchés sont de plus en plus graves, selon qu'ils ont été commis, soit par ignorance, soit par l'entraînement des passions, soit enfin par méchanceté et avec préméditation. Dante admet donc, avec des subdivisions, trois parties principales de l'Enfer, où, de haut en bas, s'expient les péchés de plus en plus graves.

La tradition des Grecs se figurait le *Hâdès* comme un séjour des trépassés, comme le royaume de Pluton, ayant des montagnes et des fleuves, ainsi que les pays terrestres. Dante, philosophe, libre des préjugés d'une orthodoxie outrée, voyait dans les traditions mythologiques aussi bien que dans les légendes de l'ancien et du nouveau Testament, un fond vrai, et admettait donc aussi, dans l'Enfer, l'existence des trois fleuves infernaux de la mythologie grecque, l'Achéron, le Styx, et le Phlégéton se terminant par le Cocyte.

Pour expliquer l'origine physique des fleuves infer-

naux, Dante s'imagine qu'ils se sont formés des larmes versées par l'humanité païenne et pécheresse, pour déplorer les malheurs causés par ses péchés. Dans un écrit, en idiome pahlavi, intitulé : *Arda Virâf*, qui date du sixième siècle, et de l'époque des Sassanides, il est déjà dit que le fleuve de l'Enfer est formé par les larmes versées pour déplorer la mort des trépassés. Par une conception analogue, Dante imagine que le Géant, qu'il appelle le Vieux de Crète, et qu'il représente comme le symbole du monde païen (voy. plus bas), verse des pleurs sur les malheurs causés par l'erreur et les péchés du paganisme. Ces larmes forment, sous l'île de Crète, un cours d'eau qui traverse la mer et forme, en Palestine, le fleuve souterrain, qui, sous le nom d'Achéron, baigne le bord supérieur de l'Enfer puis, continuant son cours, en serpentant tout autour des bords des galeries circulaires de l'Enfer, prend successivement le nom de Styx, de Phlégéton, et de Cocyte, comme en Italie l'Aqua Cheta, prend plus bas le nom de Montone, et comme en France la Garonne prend le nom de Gironde; enfin, au fin fond de l'Enfer, le Cocyte se gèle, et le reste de ses eaux forment des ravines souterraines qui traversent l'hémisphère terrestre au-dessous de l'Enfer, et se jettent dans la mer occidentale par des ouvertures formées aux bords inférieurs du Purgatoire.

Le Purgatoire. — Dans l'Église chrétienne des premiers siècles, comme encore dans l'Église orthodoxe grecque, on ne distinguait guère qu'entre les *bons* allant, après leur mort, au Paradis, et les *mauvais*, allant en Enfer. On se figurait donc le Purgatoire où se trouvaient les pécheurs pouvant, par le repentir, être sauvés, comme réunis à l'Enfer. Aussi dans les représentations théâtrales des Mystères, on voyait, au haut de la scène, le Paradis,

au bas de la scène, l'Enfer, et immédiatement au-dessus de l'Enfer, le Purgatoire.

Dès le onzième siècle les théologiens scolastiques distinguaient outre les bons et les mauvais, encore ceux qui ne sont ni bons ni mauvais. Ces âmes placées entre le Ciel et l'Enfer eurent pour séjour la bordure (lat. limbus) inférieure du Paradis, et la bordure supérieure de l'Enfer. C'est pourquoi l'habitation de ces âmes eut le nom de *Limbes* (les bordures).

Dante crut devoir se faire une idée plus nette et plus précise du Purgatoire et des âmes qui l'habitaient. Le Purgatoire devint pour lui le séjour des âmes qui seront admises au ciel, mais qui, pour mériter cette ascension, ont besoin de se purifier de leur péché. Il admet donc trois séjours après la mort : l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis. Le Purgatoire devait être placé, non dans le ciel mais sur la terre, ses habitants étant encore entichés des passions terrestres ; le Purgatoire devait cependant être l'opposé de l'Enfer, les âmes appelées au salut céleste ne devant pas être confondues avec les damnés du séjour infernal. Dante imagina par conséquent le Purgatoire comme séparé de l'Enfer et comme placé sur l'hémisphère terrestre occidental, opposé à l'hémisphère oriental, où se trouvait l'entrée de l'Enfer.

Dans l'Antiquité, où sévissait sans cesse la guerre, on voyait et l'on trouvait seulement le repos, la sécurité, et le bonheur dans la *paix*, qu'on identifiait par cela même, avec le *salut* (héb. *schalom*, paix, salut). Le séjour de la paix, du salut, et du bonheur était censé se trouver, d'après la tradition mythologique, dans des *îles* isolées, garanties par la mer contre les incursions ennemies. Aussi la tradition faisait elle mention de plusieurs *îles* (gr. aïai, p. a Fiai, voy. Les *Gètes*, p. 172) qu'on considérait comme les

séjours du bonheur. Telles étaient déjà du temps d'Homère les *Pays insulaires* (gr. aïaiai), à l'extrémité orientale et occidentale de l'Okéanos.

Le lieu de repos du soleil, étant placé à l'occident, le séjour du repos, de la paix, et du bonheur, passait aussi pour se trouver principalement dans l'*occident* de la terre habitée. C'est ainsi que le Mythe plaçait les îles des Atlantides, les jardins des Hespérides, et l'île des Champs Élysées à l'occident du *pays du soir* (phénic. *zephan*, Spania). Lorsque les Phéniciens eurent dépassé les colonnes d'Hercule et découvert les Açores et les Canaries, on nommait ces groupes d'îles les *Iles fortunées*. Dante, en suivant fidèlement ces traditions, crut donc aussi devoir placer l'Éden ou le Paradis terrestre à l'*occident* du monde connu ; et comme avant la découverte de l'Amérique, on croyait que tout l'hémisphère occidental, jusque vers l'Inde orientale, était couvert par l'Océan, il imagina de placer le Paradis terrestre au sommet d'une montagne s'élevant au milieu de cet Océan occidental, dans l'Ile du Purgatoire. Il s'expliqua ensuite l'origine de cette montagne conique comme s'étant formée lorsque Dieu jeta sur la terre l'archange révolté Lucifer, de sorte que ce Titan, enfonçant par son corps gigantesque la terre, forma le gouffre conique de l'Enfer, et que la terre ainsi repoussée alla former, sur l'hémisphère opposé, la Montagne conique ou l'île circulaire du Purgatoire. Dieu, après avoir vaincu Lucifer, créa Adam et Ève et les plaça dans l'Éden du Paradis terrestre, sur le sommet du Purgatoire, afin qu'ils fussent le plus près du ciel, comme Satan, au centre de la terre, en était le plus éloigné. Après la chute des premiers hommes, séduits par Satan, et après leur expulsion de l'Éden, leurs descendants furent disséminés, d'après Dante, dans la Babylonie, puis en Égypte, et dans

l'île de Crète. Le Purgatoire, ou l'ancien séjour de l'innocence et du bonheur terrestre, devint, après la venue du Rédempteur, le lieu de purification des pécheurs repentis qui aspirent à passer de là au Paradis céleste.

Dante admet que, sur la montagne conique de l'île du Purgatoire, il y a des cercles, des gradins, des terrasses extérieures, comme il y en intérieurement dans le gouffre conique de l'Enfer ; mais tandis que les cercles de l'Enfer se rétrécissent de haut en bas, les péchés de plus en plus graves étant de moins en moins fréquents, et exigeant, pour loger les damnés, des espaces de plus en plus étroits, les gradins ou terrasses du cône du Purgatoire se rétrécissent de plus en plus, de bas en haut, puisque les élus, dignes d'entrer, après leur purification, dans le ciel, sont de moins en moins nombreux, et exigent, pour leur séjour temporaire, des espaces progressivement moindres.

Comme les élus, après leur purification, ne peuvent jouir d'un bonheur complet au ciel qu'autant qu'ils oublient les choses terrestres et leurs fautes passées, Dante admet au Paradis terrestre l'existence du *Léthé* (Oubli) qui, d'après la tradition, coulait dans les Champs Élysées, ou dans l'île de Crète, ou, d'après Strabon, dans les îles fortunées des Ibères occidentaux, et qui procurait, par son eau, l'oubli du mal passé. Ensuite comme l'oubli des misères terrestres renforce dans l'âme des élus l'aspiration vers les choses célestes, Dante admet, non pas d'après la tradition, mais d'après son raisonnement, l'existence dans le Paradis terrestre d'une autre eau qui fortifie dans les élus leur bonne résolution. Il la fait découler naturellement de la même source que le *Léthé*, et il lui a donné le nom grec de *Eunoè* (Eunoia), qui signifie proprement bonne pensée, bienveillance, mais qui doit signi-

fier, d'après l'intention de Dante, bonne pensée, bonne aspiration, *aspiration céleste* (speme).

Le Paradis. — Quant à la conception du Ciel ou du Paradis céleste, Dante s'est conformé, en grande partie, aux données de la science astronomique de son temps. Pour le savant de notre époqne, le ciel est l'espace infini, parsemé de corps célestes et de systèmes de corps célestes en nombre infini. Pour Dante, comme pour son maître en cosmographie Ptolémée, l'astronome par excellence de l'Antiquité et du Moyen âge, le ciel est l'ensemble des sphères concentriques plus ou moins transparentes, qui entourent la terre, considérée comme leur centre commun. Le ciel, d'après Dante, renferme d'abord les sept sphères dans lesquelles se meuvent la Lune, Mercure, Vénus, le Soleil, Mars, Jupiter, et Saturne, appelés les sept planètes ; ensuite la sphère des étoiles fixes, plus grande que celles des planètes ; puis la sphère plus grande encore du ciel cristallin ; enfin la sphère, la plus grande de toutes, qui englobe le monde entier, et dans laquelle se trouve l'Empyrée, où Dante place le séjour et l'habitation de la Sainte Trinité, et qui donne à toutes les sphères, à tous les corps célestes leur mouvement et à tous les êtres qui habitent ces corps, ou aux bienheureux, aux saints, et aux anges, leur vie, et la félicité éternelle.

Telles sont les conceptions que Dante s'est faites de l'Enfer, du Purgatoire, et du Paradis, et auxquelles il croit parce que ces conceptions reposent, selon lui, soit sur la tradition, soit sur le raisonnement ; de même que toute l'Antiquité et tout le Moyen âge, il ignore, ce que nous savons, que, d'un côté, toute tradition, quelle qu'elle soit, est toujours sujette à caution, et que, de l'autre, la sienne, bien que basée sur la logique, le raisonnement, et les vraisemblances, n'aboutit pas toujours à la vérité vraie ou réelle.

15. Dante, par une fiction poétique, suppose avoir fait son voyage ultramondain, non en réalité, mais en rêve.

Comment notre poète supposet il possible son voyage fait, de son vivant, et avec son corps terrestre, dans l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis? nul mortel, ne pouvant, selon la croyance générale, ni y aller, purement et simplement, avant sa mort, ni, après y avoir été, revenir sur la terre. Si l'on répond que c'est par suite d'un déplacement *miraculeux*, qu'on croyait possible, ou bien que c'est par suite d'une pure *fiction poétique*, on oublie que Dante ne peut et ne veut pas revendiquer, pour sa personne, le bénéfice d'un transport *miraculeux* ou d'un *ravissement*, comme, par exemple, celui de saint Paul; car ses contemporains n'auraient pas cru qu'il eût pu s'opérer en sa faveur. Certes, avant La Comédie il y a eu dans l'Antiquité et au Moyen âge beaucoup d'écrits renfermant des révélations ou visions représentées comme faites à des mortels dans l'Enfer et dans le Ciel (voy. *Kopisch*, Die göttliche Komödie, 2e ed., p. 568-582). Mais dans ces écrits les révélations ou visions n'étaient pas données comme des *fictions;* elles passaient pour des vérités traditionnelles, et s'adressaient à des auditeurs qui les prenaient pour des réalités, ou du moins pour des possibilités. Dante connaissait principalement la descente d'Énée dans l'Enfer et dans les Champs Élysées; il prenait cette descente non pour une fiction, mais pour une grâce faite par Dieu à Énée comme au futur fondateur de la puissance de Rome. Il connaissait également le ravissement de saint Paul dans le troisième ciel, qu'il jugeait un fait réel, arrivé par la grâce divine à cet apôtre, comme au principal

fondateur de l'Église. Mais il ne se croyait pas digne d'un privilège semblable à celui qui avait été accordé par Dieu à Énée et à saint Paul, et il ne pouvait pas non plus songer à représenter son voyage dans l'autre monde comme un fait miraculeux arrivé en sa faveur d'après la volonté de Dieu. D'un autre côté, c'eût été, selon lui, une hardiesse trop grande, même en poésie, que de vouloir faire croire, même ses contemporains, d'après une pure fiction poétique, à son voyage dans l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis; car tout croyants qu'ils étaient, ses contemporains n'admettaient que des fictions qui, selon eux, fussent possibles ou vraisemblables. Il ne restait donc à Dante d'autre moyen de faire croire à la possibilité de son voyage que la supposition ou fiction poétique, d'après laquelle son transport dans l'autre monde est représenté, non comme un fait réel, mais comme un fait qui s'est passé dans son *rêve* (voy. plus bas); il suppose qu'il a rêvé avoir été transporté miraculeusement, de son vivant, en chair et en os, dans l'autre monde, y avoir appris et en avoir rapporté les vérités et l'enseignement qui font la substance de La Comédie.

16. La signification symbolique des choses et le caractère typique des personnes dans La Comédie.

Tout ce que Dante voit et tout ce qu'il entend dire dans l'Enfer, au Purgatoire, et au Paradis, est destiné à être instructif pour lui, et doit, rapporté dans La Comédie, être instructif pour le lecteur. Les lieux qu'il visite successivement, et ce qu'il y voit, tout est pour notre poète un enseignement, soit moral, soit politique, soit religieux; mais il trouve un enseignement direct surtout dans les paroles des personnages qu'il rencontre sur son passage, et qui s'entretiennent quelques instants avec lui.

Comme ces personnages doivent servir d'exemples ou donner des enseignements, soit par leur sort, soit par leur discours, Dante, fidèle au but didactique qu'il assigne à son poème, les a choisis principalement parmi les célébrités soit de l'histoire, soit de la tradition légendaire et mythologique. « Car, dit-il, l'esprit de celui qui écoute n'arrête ni « son attention, ni sa foi sur des exemples tirés d'une tige « inconnue ou obscure, ni sur des actions à peine remar- « quées. » Aussi les personnages qui figurent dans La Comédie sont ils tous connus, soit par l'histoire, soit par la mythologie, soit comme acteurs dans l'histoire contemporaine de Dante.

Ensuite les personnages de La Comédie, ainsi que ceux de la poésie lyrique de Dante (v. p. 47), afin qu'elles aient un caractère didactique et une signification plus nettement marquée, sont tous élevés au rang de *types*, représentant une situation, une idée, une passion, une vertu, ou un vice déterminés. Or comme pour ces personnages l'essentiel, selon Dante, n'est pas de leur maintenir leur caractère vrai d'après l'histoire, mais de leur prêter une signification instructive en tant que types, le poète a dû les choisir tout aussi bien dans la fable que dans l'histoire, puisque l'enseignement moral peut résulter tout aussi bien des animaux et êtres fabuleux mis en scène dans un apologue, que de la représentation d'un personnage historique. Cependant, bien que les personnages historiques de La Comédie n'y soient pas toujours représentés entièrement selon la vérité, et avec leur caractère historique, ils n'y sont pas, pour cela, devenus de simples figures allégoriques, n'ayant plus qu'une signification abstraite; mais, semblables aux types poétiques créés par Shakespeare, ils ont, tout en s'éloignant de l'histoire et de la tradition ordinaire, gardé néanmoins

ne personnalité concrète, et ils vivent dramatiquement ans La Comédie de toute la plénitude de la vie supposée éelle.

Les personnages étant tous des *types*, on comprend que ante, qui les conçoit en poète et non en historien, n'en-nd nullement porter sur ceux qui appartiennent à l'his-ire un *jugement* historiquement et philologiquement rai et exact. Si déjà dans les meilleurs historiens, les per-onnes et les choses ne sont pas toujours jugées et appré-iées selon la vérité et la justice, à plus forte raison aurait on tort de chercher dans les personnages de La Comédie plus de vérité historique que dans ceux de tout autre poète lyrique, épique, ou dramatique.

Ajoutons qu'il n'est pas vrai, comme on le répète si souvent, que Dante, se plaçant sur le terrain du jugement historique, et faisant de son poème une œuvre de vengeance politique et de favoritisme de parti, ait placé ses ennemis dans l'Enfer, et ses amis dans le Paradis. Aucun de ses amis ni de ses ennemis ne figure, comme tel, dans La Comédie ; et s'il est dit, par exemple, que Boniface VIII aura sa place dans l'Enfer, ce pape n'y est pas condamné en tant qu'ennemi *personnel* de Dante, mais il y figure, au su de tout le monde, comme type des simoniaques qui ont trafiqué des choses sacrées. L'âme noble et justement passionnée de l'Allighieri songeait si peu à se venger de ses adversaires politiques, qu'il a placé son voyage dans l'Enfer à une époque qui précédait celle de son entrée au Priorat, pendant et après lequel ont eu lieu les luttes qui ont engendré ses grandes antipathies. Le voyage dans l'autre monde étant censé fait en l'année 1300, Dante, même s'il avait voulu, n'aurait pas pu supposer morts à cette époque et placés, soit dans l'Enfer, soit dans le Paradis, ni des adversaires qui, plus tard seule-

7

ment, l'ont combattu à Florence et en Italie, ni des amis qui l'ont soutenu et consolé dans son exil depuis 1300.

17. Le récit du voyage ultramondain dans La Comédie.

Après avoir montré comment Dante a conçu l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis, ainsi que les choses et les personnages qu'il y rencontre, disons encore quelle est la marche supposée historique ou le récit du voyage ultramondain fait dans La Comédie.

Dante croit ou imagine que, après la mort de Béatrice, n'étant plus guidé dans ce monde par celle qui avait été son génie chrétien et sa béatitude, et s'étant attaché, pour se consoler de sa perte, à la dame Consolatrice ou à la Philosophie (voy. p. 61), il ait perdu la foi chrétienne et soit tombé dans le doute cause de terribles angoisses. Ces angoisses deviennent plus fortes au printemps de 1300, au moment où, comme homme d'État, il doit connaître et maintenir les principes qui font, selon lui, le bonheur des individus et des peuples. Il s'aperçoit que lui et ses compatriotes ont perdu la foi chrétienne, qui seule peut les conduire au salut. Aussi tombet il dans un profond abattement, dont il ne pourra être tiré que par un enseignement supérieur, qui, lui montrant le bon chemin, lui donnera les convictions nécessaires pour assurer, à lui-même et à la chrétienté, le bonheur dans cette vie et la béatitude dans l'autre.

Par la grâce de Dieu il lui arrive de tomber, le soir du vendredi saint 1300, dans un profond sommeil, et d'avoir un rêve dans lequel il lui semble que, par un miracle, il est porté, sans avoir conscience de lui-même, de son do-

micile à Florence vers l'entrée de l'Enfer, dans la vallée de Géhenne. C'est là qu'il reprend connaissance, et avec elle, comme précédemment, son doute et ses angoisses. Se sentant dans un endroit affreux, sans lumière, et sans consolation, il invoque la Mère de Dieu, qui, pour le sauver et lui révéler les moyens de salut, le fait conduire successivement, d'abord par Virgile à travers l'Enfer et le Purgatoire, puis par Béatrice à travers le Paradis terrestre et les sphères célestes, et enfin par saint Bernard jusqu'au trône de Dieu; de sorte qu'après avoir appris, dans cette pérégrination dans l'autre monde, d'abord ce qui est condamné comme mauvais, ensuite ce qui conduit au bien, et enfin ce qui constitue le salut éternel, Dante est maintenant en état d'enseigner, dans son poème, les vérités qu'il a apprises pendant son rêve révélateur, qui lui a été envoyé du ciel par la grâce de Dieu.

Bien que le récit du voyage dans l'autre monde soit contenu dans un rêve fictif, qui est censé durer une seule nuit, depuis le soir du vendredi saint où Dante s'est couché, jusqu'au lendemain où il s'est réveillé, et sans qu'il ait quitté son domicile à Florence, cependant le poète, par une fiction poétique naturelle, a pu admettre que son voyage ultramondain a duré sept jours, savoir deux jours dans l'Enfer, où, n'étant pas édifié par ce qu'il voit, il passe aussi vite que possible; puis quatre jours dans le Purgatoire, où un plus long arrêt est exigé, la purification et la pénitence étant la chose essentielle pour Dante, aussi bien que pour les âmes du Purgatoire; enfin un jour au Paradis, où la vue et l'intuition des choses divines est rapide, et ne saurait être supporté longtemps par les regards de Dante, encore revêtu de son corps mortel.

18. Appréciation de la forme poétique et du fond didactique de La Comédie.

Dante comme poète est mis au niveau des plus grands génies poétiques de l'humanité. L'admiration pour son poème a fait donner à cette œuvre le titre de Comédie *divine* (voy. p. 31). Cette admiration, qui concerne à la fois la forme et le fond du poème, n'a pas toujours été suffisamment raisonnée, mais elle se justifie quand on considère qu'il n'existe pas d'œuvre poétique qui ait un style plus approprié au sujet, malgré sa concision extrême, et une forme plus simple, malgré sa variété infinie, et qui soit enfin plus progressivement intéressante et attrayante, malgré son plan similaire et sa dispostion presque géométrique et architectonique. La Comédie, pour être goûté, demande des lecteurs d'élite, capables de la comprendre. Ceux qui la lisent avec intelligence y trouveront à chaque nouvelle lecture de nouvelles beautés trop longtemps inaperçues.

Quant au fond didactique de La Comédie, il se prête à être envisagé sous plusieurs rapports intéressants. D'abord, comme La Comédie renferme des doctrines politiques, qui sont supposées avoir été révélées à Dante en 1300, avant son entrée dans le Priorat, le poème peut être considéré, au point de vue des convictions politiques de l'auteur, comme le *Mémoire justificatif* de Dante par rapport à ses principes et à ses actes comme homme d'État. Car en plaçant son voyage avant son entrée au gouvernement, Dante est supposé, d'après cette fiction, n'avoir fait que mettre en pratique, pendant qu'il a été au pouvoir, les principes qu'il est censé avoir appris peu de temps auparavant dans son voyage ultramondain au printemps de l'année 1300.

Ensuite, comme les principes moraux, sociaux, et politiques de l'Allighieri sont, sous maint rapport, la condamnation de l'état social, politique, et religieux de son temps et de sa patrie, son poème didactique, qui les expose comme des vérités révélées et inspirées par Béatrice ou le génie du christianisme, peut passer également, jusqu'à un certain point, pour un ouvrage doctrinal *réformateur*, prêchant à ses contemporains une réforme sociale et politique, et à la chrétienté une restauration de la Foi.

En dehors de ce point de vue justificatif et réformateur, les doctrines de La Comédie doivent plus généralement être appréciées au point de vue de la vérité et de la conscience. Comme nous ne croyons pas que l'orthodoxie théologique soit l'unique critérium pour juger de la vérité d'une doctrine, nous n'avons pas à examiner jusqu'à quel point les principes et l'enseignement de La Comédie sont conformes à l'orthodoxie. Pour nous l'orthodoxie est la conformité avec la foi telle qu'elle résulte de la science et de la conscience de notre époque ; et comme cette conformité ne saurait jamais rester immuable dans le mouvement progressif de l'esprit humain, il n'y a pas et il n'y aura pas dans l'humanité une orthodoxie religieuse ou philosophique ayant à tout jamais une autorité absolue et immuable.

Sur un grand nombre de questions, Dante est de l'avis de la tradition théologique; mais comme il est un homme d'intelligence et de cœur, ses vues diffèrent, en beaucoup de points, de l'orthodoxie traditionnelle. Orthodoxe ou non, l'enseignement doctrinal de La Comédie ne saurai donc être accepté par la science et la conscience de notre siècle que sous bénéfice d'inventaire. Ce qui dans La Comédie constitue la science proprement dite est presque

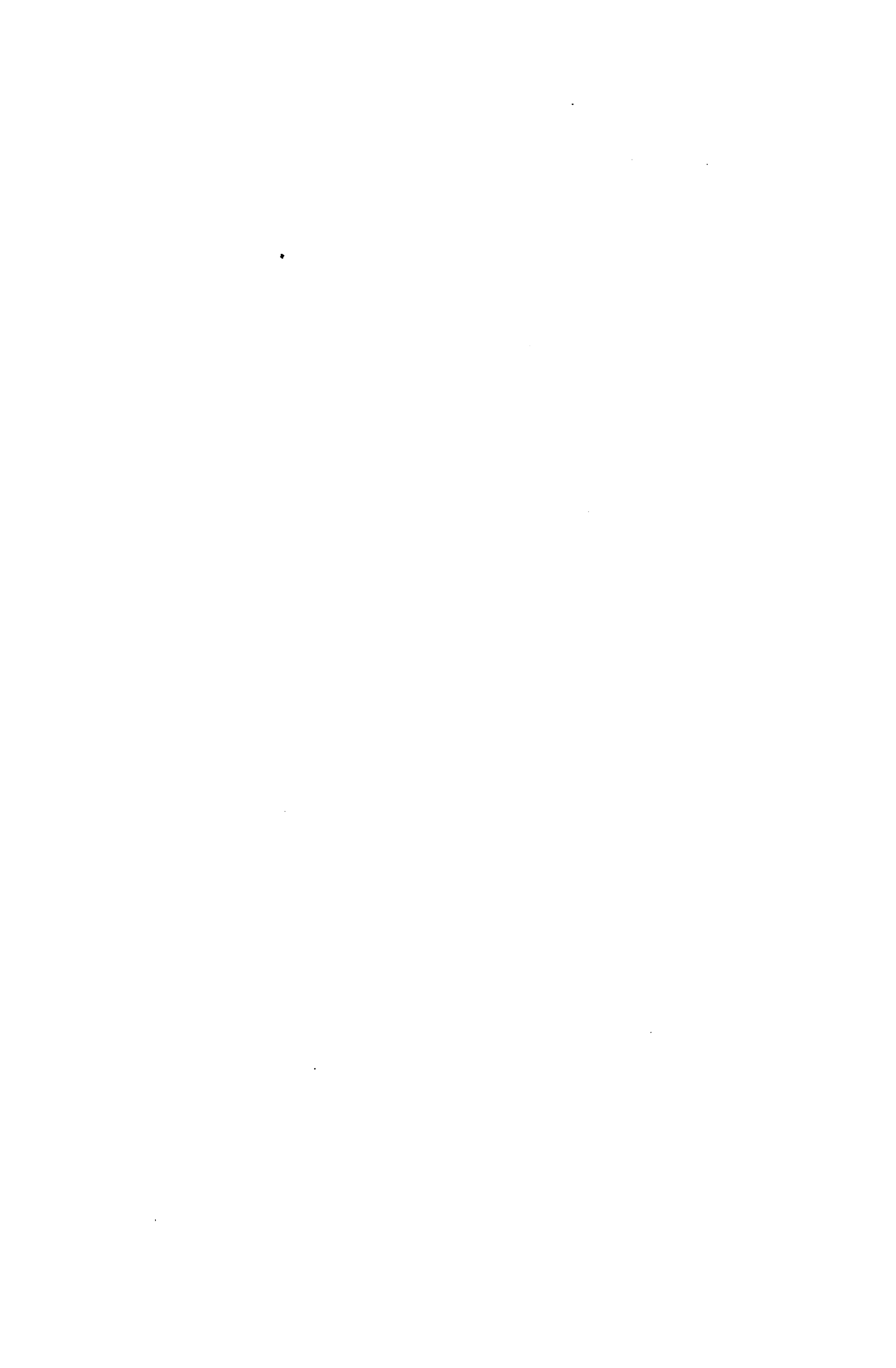
en entier à considérer comme suranné et ne renfermant plus la vérité scientifique telle qu'elle est conçue dans notre siècle. Mais outre cette partie, dépassée par la science de nos jours, il y a, dans ce poème, des doctrines dictées par la conscience de Dante, que nous acceptons pleinement, n'ayant rien par quoi nous puissions les remplacer, les corriger, ou les compléter. La partie scientifique de La Comédie, bien qu'elle soit surannée, nous la respectons par tolérance comme ayant été la foi des grands esprits du passé; mais elle ne saurait plus nous édifier intellectuellement. La partie morale, au contraire, ou ce que La Comédie nous prêche comme expression de la conscience chrétienne, nous l'acceptons avec une foi entière, et nous en sommes édifiés; car par elle nous nous sentons élargis dans notre intelligence, et agrandis et améliorés dans notre âme; cette édification accompagne l'expression de toute belle pensée, de tout noble sentiment, et le récit des bonnes actions; elle est, en même temps, la preuve du caractère rélevé de cette grande et véritable poésie.

La grande et forte poésie de Dante provient principalement de ce que ce poète n'est pas simplement un homme de génie, mais encore un grand homme (voy. p. 40), c'est-à-dire un homme grand par son caractère élevé et sa forte conscience morale. Mais, on le sait, les grands hommes et les hommes de génie pèsent sur le monde par leur pensée progressive et leur action réformatrice, et le monde aveugle, égoïste, et corrompu pèse, à son tour, sur eux par sa haine et ses persécutions.

De son vivant, et après sa mort, Dante a été méconnu, haï, et calomnié. Encore aujourd'hui les uns ne savent pas le comprendre, les autres ne veulent pas l'écouter. Des soi-disant patriotes égoïstes, des politiques séides de la raison d'État, des orthodoxes à courte vue, des littéra-

teurs frivoles combattent, au grand jour ou d'une manière détournée, son autorité et sa gloire. L'Allighieri est comme le soleil, dont les aveugles et les ingrats nient l'éclat et la chaleur vivifiante; mais malgré les insolentes clameurs de ces aveugles d'esprit, ce soleil poursuit, dans le temps, sa glorieuse carrière,

> Versant des torrents de lumière
> Sur ses obscurs blasphémateurs.



QUESTIONS HISTORIQUES

CONCERNANT LA PERSONNE DE DANTE.

La connaissance de l'histoire est la condition indispensable de toute philologie, de toute interprétation d'un texte, de toute critique littéraire. Quoique toute chose ait son intérêt historique, tout n'est pas d'un intérêt direct pour le littérateur, qui ne doit mettre en relief dans l'histoire littéraire que ce qui peut contribner à expliquer et à faire mieux comprendre le fond et la forme des œuvres qu'il étudie. L'essentiel pour le littérateur étant l'œuvre littéraire elle-même, la connaissance des détails de l'histoire générale et de ceux de la vie de l'auteur ne lui est nécessaire qu'autant qu'elle contribue à faire mieux apprécier l'homme, et, par l'appréciation de l'homme, à expliquer son œuvre littéraire. Nous avons rapporté, dans les deux mémoires précédents, tous les détails historiques qui nous ont semblé nécessaires pour faire comprendre le génie de Dante et les particularités de son œuvre, dont le fond et la forme ont été produits et déterminés par la nature de son génie. Outre les détails historiques que nous avons déjà donnés, il y en a d'autres qui, peu connus et même contestés, se rapportent encore à la personne de Dante, et méritent d'être discutés au point de vue de la critique historique.

Les trois questions que nous nous proposons de traiter concernent : 1° les prétendues maîtresses de Dante, 2° les deux séjours de Dante hors de l'Italie, et 3° le prétendu sacrilège de l'Allighieri.

I. LES PRÉTENDUES MAITRESSES DE DANTE.

(Voy. Mémoire extrait du *Bullet. de la Société littér. de Strasbourg* — vol. IV, p. 306—377; trad. par le Prof. Dr Giuseppe Pitré et publié dans l'Il Propugnatore, vol. III. Bologna 1871.)

Contre l'erreur et la calomnie, la revendication de la vérité et de la justice est éternelle.

Boccacio, le premier commentateur de la Comédie, a prétendu que Dante était adonné aux femmes, et par cela même il a insinué que, infidèle à son devoir d'époux, il a eu successivement, et peut-être en même temps, plusieurs maîtresses. Pour nous, la question n'est pas de savoir si oui ou non Dante a eu le tempérament ardent. Ce que nous nions, c'est que, avec son caractère sérieux et consciencieux, Dante ait oublié ses devoirs d'homme et jusqu'aux convenances littéraires, et qu'il ait affiché sottement, dans ses poésies, des passions, pour le moins, indignes de lui. Nous le nions, tout d'abord, en vertu de la loi psychologique, d'après laquelle une âme, comme celle de Dante, qui, en toutes choses, aspire à l'idéal, ne saurait tomber dans la vulgarité. Nous le nions ensuite péremptoirement, en prouvant que les paroles du poète et les textes qu'on a cités contre Dante ont été on ne peut plus maladroitement interprétés. Par suite de cette fausse interprétation on est arrivé à attribuer à l'Allighieri jusqu'à sept maîtresses. Ces prétendues maîtresses seraient : 1° *Béatrice* de' Portinari, 2° la *Consolatrice* ou la *Pitié*, 3° la *Fillette* (la Pargoletta), 4° la *Gentucca* de Lucques,

5° la *Montagnarde* (Montanina) ou l'*Alpigène* (Alpigna) de la vallée haute du Casentin, 6° la *Pietra* degli Scrovigni de Padoue, enfin 7° la nommée *Lisetta*. Nous allons expliquer philologiquement les textes sur lesquels on a cru pouvoir fonder l'existence de ces prétendues maîtresses, et nous prouverons que, si Dante a été plus ou moins amoureux des femmes, son amour, pour celles-ci du moins, n'a pu être que purement platonique.

1. Béatrice de' Portinari.

Béatrice était la fille du Florentin Folco de' Portinari. En 1274, Dante, âgé de 9 ans, ayant été conduit par son père à une fête dans la maison de Folco, y vit pour la première fois Béatrice, moins âgée que lui d'un an, belle, gracieuse, aimable, qui, sans lui parler, produisit sur lui une impression ineffaçable (voy. p. 47). Rappelons à ce sujet qu'à 8 ans un autre poète, lord Byron, devint amoureux d'une enfant nommée Mary Duff. « N'est-il pas étrange, « écrivait-il dix-sept ans plus tard, que j'aie été si entière- « ment, si éperdument épris de cette enfant, à un âge où je ne « pouvais pas ressentir l'amour, ni savoir le sens de ce mot ? « Je me rappelle tout ce que nous nous disions l'un à l'autre, « nos caresses, ses traits ; je n'avais plus de repos, je ne « pouvais dormir.... Mon angoisse, mon amour étaient si « violents que parfois je me demande si j'ai eu depuis un « autre attachement véritable. Quand, plus tard, j'appris « son mariage, ce fut comme un coup de foudre ; j'étouf- « fais, je tombais presque en convulsion [1]. »

Cette sensibilité prématurée se comprend dans le naturel ardent de ces deux enfants, poètes prédestinés ; mais pour apprécier selon la vérité cet amour précoce, il faut

[1] Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, III, p. 545.

en retrancher la part de passion que Dante et Byron y ont ajoutée après coup avec intention, l'un, après plus de quinze ans, transportant dans son enfance la passion de sa jeunesse, l'autre, pour renchérir sur l'exemple de Dante, prêtant, dix-sept ans plus tard, à une affection enfantine, un caractère déjà quelque peu romanesque. Cette sensibilité précoce n'était pas encore une passion amoureuse allumée par l'ardeur de la jeunesse; c'était de l'amour, comme, suivant l'expression de Victor Hugo, « l'aube est du soleil ». C'était un commencement d'amour d'adolescent, c'est-à-dire une affection pure et virginale, où l'instinct sexuel n'est pas encore épanoui, mais est comprimé par le respect qu'inspire la jeune fille à l'adolescent, adorant en elle un être angélique, noble et divin. Aussi dans ses Mémoires, intitulés *Vita nuova*, Dante parlant, comme d'un souvenir, de son affection pour Béatrice, dit il : « Bien que son image qui me suivait sans cesse « fût un moyen qu'Amour employait pour me subjuguer, « cependant elle avait une vertu si généreuse et si puis- « sante qu'elle ne souffrit jamais qu'Amour me gouvernât, « bien que je fusse privé des conseils de la Raison, si « utiles en pareilles circonstances. » Jusque-là il n'y avait donc rien, dans cette affection, qui ressemblât à un amour sérieux, ni même à un amour de troubadour. Pendant neuf ans le jeune Dante voyait de temps à autre Béatrice en public, mais ne lui parlait jamais.

L'affection que Dante encore enfant avait éprouvée pour Béatrice entra naturellement dans une nouvelle période, et présenta une nouvelle phase, sans rien perdre cependant de sa pureté première, lorsque l'adolescent devint jeune homme. C'est alors, à l'âge de 18 ans, qu'il commença à se produire comme poète, et à célébrer, dans ses chants de troubadour, la dame de sa pensée.

On connaît le caractère distinctif de la poésie amoureuse des troubadours. Cette poésie s'est formée de la fusion de deux éléments, différents entre eux quant à leur origine historique, mais ayant l'un pour l'autre une affinité très prononcée. Ces deux éléments sont l'un l'amour platonique, et l'autre la galanterie chevaleresque, laquelle était une conséquence naturelle des mœurs des classes élevées de la société féodale. En effet, d'après l'idée poétique qu'on s'était formée des devoirs de la hiérarchie féodale, le chevalier homme-lige devait hommage, fidélité et amour, non seulement à son maître ou seigneur, mais aussi à l'épouse de son seigneur ou à sa Maîtresse, autrement appelée Dame. La galanterie chevaleresque n'était donc en quelque sorte qu'une autre forme, la forme féodale de l'amour platonique, et constituait, par son alliance avec lui, ce qu'on a appelé l'amour chevaleresque. Cet amour était considéré, non comme une passion des sens, mais comme une vertu de l'âme, même comme la source de toute vertu, et de tout mérite chevaleresque. Cependant, dans la pratique, la galanterie ou l'amour chevaleresque des troubadours ne savait que rarement se maintenir dans sa pureté ou son idéalité théorique. C'est que, dans tous les temps, et c'est là le danger qu'elle présentera toujours, la galanterie se trouve placée comme sur une pente glissante où le culte désintéressé, voué à la *dame*, court sans cesse risque de tourner en une passion sensualiste, s'adressant à la femme.

Le jeune Dante, dès l'année 1283, essaya d'abord, en chantant sa dame Béatrice, de prendre sur le ton encore peu élevé de la poésie amoureuse des troubadours provençaux et italiens contemporains; mais bientôt plus sûr de lui-même, obéissant mieux à son caractère, à ses goûts, à son génie, initié davantage au platonisme, et

inspiré surtout par l'amour mystique d'un saint François d'Assisi et par le culte poétique de la sainte Vierge, ce jeune poète fut le premier à concevoir ce qu'il nomma l'*intellect* de l'Amour (*intelletto d'Amore*), c'est-à-dire l'idéal ou l'essence du véritable amour, de l'amour spiritualiste. Il fonda, avec quelques-uns de ses confrères en poésie, ce qu'il pouvait appeler la confrérie des *Féaux d'Amour* (*Fedeli d'Amore*), lesquels faisaient vœu d'être fidèles à l'amour des choses célestes et divines, dont les nobles dames, chantées dans leurs poésies, passaient pour être les personnifications ou les symboles terrestres. En effet, comme dans la poésie dramatique et didactique de cette époque, l'usage s'était introduit de personnifier les idées et les qualités morales par des dames allégoriques fictives, telles que, par exemple, dame Bonté, dame Justice, etc., il devait paraître également naturel, en suivant un procédé différent mais analogue, de considérer certaines dames vivantes ou historiques comme les personnifications de certaines vertus et qualités métaphysiques.

Le jeune Dante choisit par conséquent, parmi les dames et demoiselles de Florence, les soixante plus belles et plus sages, par chacune desquelles il représentait la qualité morale qu'il supposait prédominer en elle, ou qui était indiquée par la signification de son nom de baptême, tel que *Lucia*, *Giovanna*, *Matelda*, *Béatrice*. Ensuite, parmi ces soixante dames et demoiselles, celle qu'il choisit de préférence comme objet de son amour platonique, et comme sujet de ses poésies spiritualistes, fut *Béatrice*, la fille de Folco de' Portinari. Cette jeune personne, dont le nom de Béatrice signifiait *béatifiante*, devint pour le jeune poète, non seulement la personnification de la *béatitude*, c'est-à-dire du bonheur suprême qu'elle lui donnait, dans cette vie, par la vue de sa beauté et de sa vertu,

mais encore de la félicité qu'elle lui préparait dans le ciel par l'amour qu'elle lui inspirait pour la vérité, la sainteté, et la justification éternelle.

Dante a célébré en poète la métamorphose qu'a subie son premier amour de troubadour, se changeant en amour platonique et spiritualiste. Il a célébré cette métamorphose dans un sonnet dans lequel il suppose avoir eu une vision où figure le dieu de l'amour sensuel se changeant en dieu de l'amour spiritualiste (voy. p. 53).

Cette vision, dont les troubadours auxquels l'Allighieri l'avait adressée n'ont pas su donner la véritable explication, est l'expression poétique de la lutte intérieure par laquelle le jeune Dante a dû passer, au début de sa carrière, pour arriver à se décider franchement, et avec une entière conviction, sur la nature de l'amour qu'il allait chanter, et sur le ton qu'il voulait prendre, comme troubadour, dans ses poésies amoureuses. Dans cette vision, qui est évidemment fictive, il représente le dieu Amour, qui est ici le symbole de la passion des sens, s'efforçant de subjuguer Béatrice, en l'engageant à manger le cœur ardent du jeune Dante, afin de la fasciner par ce moyen et de l'ensorceler. Mais comme elle montre une répugnance invincible à subir la domination de cet amour sensualiste, le dieu, plein de dépit, cesse d'insister, et finit par se diriger avec elle, en versant des larmes de regret, vers la région céleste, où il se transforme en Seigneur de l'amour spiritualiste. Béatrice ne sera donc pas, pour notre poète, une amante, une maîtresse ordinaire; elle sera son guide *spirituel*, la cause de sa béatitude terrestre et éternelle. Aussi c'est dans ce sens relevé qu'il faut expliquer, non seulement toutes les poésies amoureuses de Dante, mais encore les traits de galanterie racontés dans ses *Mémoires* (voy. p. 55). Nous nous rappellerons que,

de même que l'amour platonique s'est souvent exprimé, jusque dans les hymnes chrétiennes, dans le langage de l'amour naturel, de même Dante croit aussi devoir observer quelquefois, dans l'expression de son amour spiritualiste, les formes, les us et coutumes de la galanterie chevaleresque des troubadours. Parmi les poésies amoureuses composées par Dante dans cette première période de 1283 à 1287, citons comme exemple un sonnet dans lequel l'amour chanté par notre poète tient le milieu entre la galanterie des troubadours et ce que Dante a appelé l'*intellect* ou l'idéal de l'amour. Ce sonnet est adressé aux troubadours Guido Cavalcanti et Lappo Gianni degli Uberti, père de Fazio :

Guido, vorrei che tu e Lappo ed io, etc.

Guido, je voudrais que toi et Lappo et moi
Nous fussions saisis par un enchantement,
Et transportés sur un navire, qui, par tout vent,
Allât sur mer, à votre gré comme au mien,

Si bien que ni le beau ni le mauvais temps
Ne pût nous causer quelque embarras,
Mais qu'avec notre affection toujours vivace en nous,
Notre désir s'accrût de rester ensemble,

Et que Mame Vanna et puis Mame Lagia
Avec celle qui est sur le nombre *Trente*[1],
Fussent placées près de nous par l'excellent Enchanteur;

[1] Madame *Vanna*, abréviation de *Giovanna* (Jeanne), appelée aussi *Primavera* (Primevère), est le nom de la dame toscane du troubadour Guido Cavalcanti. *Lagia*, abréviation de *Alagia*, est le nom de la dame du troubadour Lappo. Je crois qu'il faut lire, avec le manuscrit Magliabechien 991, Lagia à la place du nom de *Bice*, qui, simple note marginale ajoutée pour expliquer le vers suivant, a été mis dans le texte à la place de *Lagia*. Dans la liste des 60 plus belles et plus sages Florentines, Dante avait placé Béatrice (*Bice*) la *trentième*, c'est-à-dire à la place d'hon-

Qu'avec elles nous puissions causer toujours d'amour,
Et que chacune d'elles fût toute contente,
Comme nous, je crois, nous le serions tous.

En 1287, Béatrice, âgée de 21 ans, devint l'épouse du chevalier messer Simon de' Bardi. Ce mariage ne diminua en rien le culte que notre jeune poète avait voué à cette dame; il agrandit même aux yeux de Dante le mérite de Béatrice, en considération de l'influence plus efficace que sa position de femme mariée lui permettait d'exercer, par son exemple, sur l'esprit et le cœur des dames de sa connaissance. Voici comment notre poète, sans la moindre ombre de jalousie, exprime sa satisfaction au sujet de ce mariage et de l'influence bienfaisante qu'il procurait à sa dame :

« Ma dame, non seulement fut l'objet des hommages et « des louanges de tous, mais de plus, beaucoup de dames « furent louées et honorées à cause d'elle. M'étant aperçu « de cette circonstance, et voulant la faire connaître à « ceux qui ne pouvaient en être témoins, je me proposai « de l'exprimer en vers, et fis ce sonnet, qui dit comment « le mérite de Béatrice opérait sur les autres dames :

Vede perfettamente, etc.

« Qui aperçoit Béatrice au milieu des dames
« Voit complètement tout moyen de perfection :
« Et celles qui sont en sa compagnie doivent
« Remercier Dieu de la faveur qu'il leur accorde.

neur, ayant 29 dames à sa droite et 30 dames à sa gauche. Dante, qui attachait une grande importance au chiffre 9 *multiple* de *trois*, avait aussi fait une *canzone* dans laquelle le nom de Béatrice se trouvait toujours le 9e, le 18e, le 27e, etc., des autres noms. Dante, suivant l'habitude des troubadours de ne désigner leurs dames qu'exceptionnellement par leur nom, désigne ici Béatrice en disant Celle qui, au su de ses amis, est placée sur le nombre trente. Cette désignation énigmatique par un nombre a son analogue dans le nombre 515 (DXV) qui désigne l'Empereur et le Pape réformateur.

« Sa beauté produit un si salutaire effet,
« Qu'au lieu de provoquer la jalousie des dames,
« Elle les fait marcher avec elle,
« Vêtues de noblesse, d'amour, et de foi.

« Tout devient modeste en sa présence;
« Non seulement sa beauté l'embellit elle-même,
« Elle réfléchit encore sa vertu sur les autres.

« Telle est la noblesse de son être
« Que nul ne peut se souvenir d'elle
« Sans qu'il ne soupire doucement d'amour. »

Béatrice, à peine mariée depuis trois ans, mourut le 9 juin 1290, à l'âge de 24 ans. Cette mort était une catastrophe pour le jeune poète. Cependant, comme Dante n'avait eu pour Béatrice d'autres sentiments que ceux du *véritable* amour, il ne la pleura pas, dans ses vers, avec les accents déchirants d'un amant qui a perdu sa maîtresse; mais sentant toute la profondeur de la perte que sa vie morale, sa vie de poète, faisait par la mort de sa dame, il déplora son malheur irréparable en le considérant comme une calamité, non seulement pour lui, mais encore pour la cité, qui perdait en Béatrice sa splendeur et sa gloire (voy. p. 58).

Après la mort de Béatrice, sans doute pour faire diversion à sa douleur, Dante, âgé de 25 ans, se mit avec ardeur à l'étude des sciences naturelles et de la philosophie. Il alla à Paris, où il suivit l'enseignement philosophique du docteur Séguier du Brabant. Il en revint, après un an, à Florence, où il se maria, à l'âge de 26 ans, avec Gemma, fille de Manetto de' Donati, et s'allia par ce mariage à l'une des familles de la plus ancienne noblesse urbaine. Il est possible que plus tard quelque dissentiment se soit élevé entre Gemma, appartenant à une famille

guelfe, et son mari Dante, poussé dans le parti gibelin; mais rien ne prouve, comme l'insinuent quelques biographes, que ce mariage n'ait été heureux, à cause de l'incompatibilité d'humeur du mari et de son épouse.

Dante, marié et bientôt père de famille, considéra la première partie de sa vie, ou sa *jeunesse*, comme terminée à l'age de 25 ans. Il commença dès lors la seconde partie de sa vie, et composa successivement une nouvelle série de poésies lyriques.

Cette nouvelle série, qui marque la seconde phase ou période de la poésie amoureuse de Dante, diffère de la première, en ce que le sujet n'en est plus, exclusivement, la *béatitude*, dont *Béatrice* était la source et le symbole, mais la *consolation*, que le poète, après avoir perdu sa dame, trouva dans la Philosophie, qu'il appela, pour cette raison, sa *Consolatrice*. Or, comme Dante aimait à personnifier les sciences et les vertus par des dames, soit fictives, soit réelles, particulièrement par l'une des soixante plus belles et plus sages dames et demoiselles de Florence, il célébra, dans la seconde série de ses poésies lyriques, la Philosophie *consolatrice*, sous le symbole d'une dame qui, après la mort de Béatrice, avait tâché de le consoler en lui témoignant une vive compassion.

Il est plus que probable que, de même que l'Allighieri a chanté *Béatrice* comme symbole de la Béatitude, il ait chanté sa fiancée et plus tard son épouse *Gemma* comme la Consolatrice, ou comme le symbole de la Sagesse ou de la Philosophie. Le nom de Gemma signifiait *pierre précieuse* (*Purgat.*, 23, 31) et *astre céleste* (*Purgat.*, 9, 4; *Parad.*, 15, 22; 18, 115) ou *étoile;* et c'est sous l'image d'une étoile que Dante aimait à représenter la Philosophie dans ses poésies lyriques.

Cependant, après la mort de Béatrice, Dante, bien

qu'amant de la Philosophie, et mari de Gemma, le symbole de la Sagesse humaine, renchérit naturellement sur l'amour platonique qu'il avait eu pour sa première dame — Béatrice, qui, de son vivant, avait été pour lui individuellement le symbole de son salut terrestre et éternel, devint, après sa mort, la personnification de la béatitude *générale*, le salut et la patronne de toute âme chrétienne et par suite le reflet de la très sainte Trinité, en un mo le Génie du christianisme. Idéalisant, transfigurant ains Béatrice comme Génie du christianisme, Dante, poète, ne se perdit cependant pas dans un mysticisme sans forme e sans poésie. C'est le propre des conceptions poétiques de l'Allighieri, comme de tout véritable poète, d'idéaliser toute personne et toute chose en leur prêtant une signification typique, supérieure à celle qu'elles ont dans la nature et dans l'histoire, de les transfigurer ainsi quant l'idée, sans pour cela détruire en elles leur figure historique, leurs qualités naturelles, ni les mouvements e attributs de la vie réelle. Aussi Béatrice, bien qu'elle devînt le Génie du christianisme, n'est elle cependant pas dans la poésie de Dante, une simple figure allégorique ni une idée abstraite, personnifiée dans une femme sans réalité, sans vie, sans individualité. Voilà pourquoi, trompés par cette forme poétique si *concrète* de Béatrice, des esprits éclairés, comme Claude Fauriel, n'ont pas su ou voulu comprendre que cette fille de Folco Portinari soit devenue, dans la pensée de Dante, quelque chose comme la Théologie ou la personnification du Génie du christianisme.

Cependant c'est précisément en cette qualité de Génie du christianisme que Béatrice redevint de nouveau le sujet de la poésie de Dante. Persuadé que le christianisme est supérieur à la philosophie, Dante cessa vers 1297 de

composer des poésies lyriques en l'honneur de la dame Consolatrice ou de la Sagesse humaine, et songea à chanter de nouveau son amour pour Béatrice, transfigurée, dans sa pensée, en Génie du christianisme.

Il entreprit de dire de Béatrice ce qui n'avait jamais été dit d'*aucune femme*, et à cet effet, il commença vers 1296 la composition d'un poème didactique, en vers *latins*, dans lequel il voulut représenter le Génie du christianisme personnifié dans Béatrice, trônant au Paradis terrestre, y recevant les hommages de toutes les illustres Dames, symboles des différentes vertus et sciences, et communiquant à ces personnages symboliques, pour les transmettre à la chrétienté ecclésiastique et laïque, les trésors de vérité, de charité, et de béatitude renfermés dans l'Évangile, trésors auxquels, dans la pensée de Dante, même les damnés de l'enfer pouvaient encore espérer de participer, à la fin des temps.

Ce poème allégorique latin était dans le genre du *Petit Trésor* (*Tesoretto*) en langue italienne, et du *Trésor* en langue d'oil du Florentin Brunetto Latini. Commencé vers 1296, il est resté inachevé en 1300, après la composition des sept premiers chants. Il ne reste plus aujourd'hui de ce Poème latin que les trois terzines hexamétriques suivantes, qui en formaient le commencement :

> « *Ultima regna canam, fluido contermina mundo*
> « *Spiritibus que lata patent que præmia solvunt*
> « *Pro meritis cuicumque suis, data lege Tonantis.*

« Je chanterai les Régions extrêmes confinant au Monde fluide
« Qui, au loin, s'ouvrent aux âmes, et paient la récompense
« A chacun, selon son mérite, d'après la loi du Tonnant. »

Non seulement dans ce poème didactique latin, mais encore dans les poésies lyriques italiennes composées par

Dante dans cette période de 1295 à 1300, Béatrice était représentée comme la Béatitude ou comme la Rédemption générale. Ainsi dans la canzone : *Donne ch' avete intelletto d'amore*, bien que Béatrice soit déjà morte, le poète la représente encore comme étant désirée dans le ciel suprême,

Madonna è desiata in sommo cielo

et, y faisant allusion à son poème latin, Dante se représente lui-même comme quelqu'un

Qui dira, dans l'Enfer, aux damnés :
« J'ai vu l'espérance des bienheureux. »
E che dirà nello inferno, a' malnati :
« Io vidi la speranza de' beati. »

Ce poème latin a été la première ébauche qui, développée et transformée dans la suite par Dante, est devenue son œuvre capitale, *La Comédie divine* (voy. p. 65).

Dans *La Comédie*, Béatrice n'a, quant au fond, rien d'une amante terrestre ; elle est entièrement le Génie vivant du christianisme, le symbole de la foi, de la charité, et de l'espérance. En effet, c'est considérée en cette qualité que Béatrice, dans *La Comédie*, entreprend de *sauver* son amant Dante, qu'elle le fait conduire à travers l'Enfer et le Purgatoire par Virgile, le symbole de la philosophie et de la science, qu'elle reçoit son amant à l'entrée du Paradis terrestre, qu'elle lui fait subir l'examen de conscience sur les principes fondamentaux du christianisme, qu'elle le déclare ensuite son propre pape et son propre empereur, qu'elle le conduit au Paradis céleste, où elle l'abandonne à la direction de saint Bernard, qui est au-dessus d'elle en dignité, parce qu'il est le symbole de la vie contemplative en Dieu, laquelle, selon Dante, est au-dessus de toutes les pratiques de la religion.

On le voit, la poésie de l'Allighieri, depuis ses premiers sonnets et canzones jusqu'aux conceptions sublimes de *La Comédie*, a toujours pour sujet l'amour pour Béatrice. Mais d'après tout ce que nous venons de dire, on comprend que ce serait se méprendre étrangement sur le caractère de cet amour et de la poésie amoureuse de Dante, si l'on ne voyait dans Béatrice qu'une femme *terrestre*, ou, comme certains commentateurs le pensent, une *maîtresse* de Dante dans le sens ordinaire ou même dans le sens plus relevé de ce terme.

2. La Pitié (Pietade) ou la Consolatrice.

A première vue, Dante semble lui-même nous indiquer l'existence d'une autre maîtresse qui serait venue prendre, dans son cœur, la place qu'y avait occupée antérieurement Béatrice. Voici ce qu'il dit dans ses Mémoires ou sa *Vita nuova* :

« Une année après la mort de Béatrice, comme j'étais
« en un lieu où je réfléchissais au temps passé, je me
« sentais accablé par de si douloureux souvenirs, que
« mon visage trahissait les sentiments pénibles dont
« j'étais agité. M'étant aperçu de ce trouble, je levai les
« yeux et j'aperçus une noble et jeune dame, fort belle,
« qui du haut d'une fenêtre observait mes traits avec tant
« de compassion qu'il semblait que la *Pitié* (la *Pietade*)
« tout entière fût en elle. Comme il arrive aux malheu-
« reux d'être prompts à pleurer quand les autres semblent
« s'intéresser à eux, je sentis alors que mes yeux voulaient
« se mouiller de larmes. Mais honteux de laisser voir mon
« triste état, je me dérobai aux regards de la noble dame,
« et je disais en moi-même : « Il n'est pas possible qu'avec
« « cette dame compatissante ne se trouve pas le plus noble

« « amour. » C'est pourquoi je résolus de faire un sonnet
« pour le lui adresser...

« Il arriva que partout où cette dame me voyait, son
« expression devint compatissante, et sa figure d'une cou-
« leur pâle, presque comme celle d'Amour; ce qui fut
« cause que, plusieurs fois, cela me fit souvenir de ma
« très noble dame (Béatrice), qui s'était montrée avec une
« couleur semblable....

« Par la vue de cette dame j'en arrivai à ce point que
« mes yeux commençaient à prendre trop de plaisir à la
« voir. J'en éprouvai du chagrin; je condamnai ma fai-
« blesse, et plusieurs fois même je maudis la vanité de
« mes yeux. »

Dans un autre passage, Dante parle de la lutte qui s'établit dans son cœur entre l'amour qu'il portait à la dame *compatissante* et l'amour qu'il continuait à éprouver pour Béatrice, et qui finit enfin par l'emporter. « Un
« jour, dit il dans ses Mémoires, vers l'heure de none,
« je crus voir cette glorieuse Béatrice, vêtue de rouge
« comme anciennement, jeune et à l'âge où je la vis pour
« la première fois. Alors mes pensées se reportèrent sur
« elle; et, en rappelant son souvenir d'après l'ordre des
« temps, mon cœur commença à se repentir douloureuse-
« ment du désir auquel il s'était lâchement laissé aller
« pendant quelques jours, au mépris de la constance que
« lui conseillait la Raison. Dès que le coupable désir fut
« chassé, toutes mes pensées se reportèrent vers la très
« noble Béatrice. »

Il semble résulter de ces passages que Dante était tombé amoureux d'une jeune dame ou demoiselle qui, compatissant à sa douleur, voulait le consoler de la perte de Béatrice; que Dante a lutté contre l'amour qu'il éprouvait pour cette jeune dame compatissante qui, pour lui,

était comme la *pitié* et la *consolation* personnifiées; qu'enfin ayant chassé ce nouvel amour qui lui semblait un coupable désir, Dante reporta toutes ses pensées vers Béatrice, sa première dame.

Quand on connaît la prédilection de Dante pour les conceptions et le style symboliques, on comprend tout d'abord que, comme il s'agit ici de l'amour pour Béatrice, le symbole de la béatitude terrestre et éternelle, la dame *compatissante*, qui est considérée comme une *rivale* de Béatrice, doit également avoir une signification *symbolique*. Cependant on aurait tort de prendre cette dame compatissante simplement pour la personnification abstraite et poétique de la pitié et de la consolation. Car c'est le propre des allégories de Dante de se rattacher généralement à un fait ou à une personne réelle, et d'idéaliser ensuite ce fait et de transfigurer cette personne au point que son caractère réel et historique s'efface et se confond entièrement avec la signification morale ou métaphysique d'un personnage allégorique. Il est donc probable que cette jeune dame compatissante était effectivement une personne réelle, sans doute une des soixante plus belles et plus sages dames ou demoiselles de Florence; et il me paraît plus que vraisemblable que c'était Mlle Gemma de Donati, que, pour une raison ou pour une autre, le jeune Dante et ses amis considéraient comme la personnification de la Philosophie ou Sagesse humaine, et qui dix-huit mois à peu près après la mort de Béatrice, devint l'épouse de l'Allighieri. Mais bien que la dame Consolatrice ou Gemma ait été, comme Béatrice, une personne *réelle*, Dante, suivant son habitude, ne la chantera pas, comme telle, dans sa poésie de troubadour; il ne s'intéressera à elle, dans ses chants, comme il l'a fait pour Béatrice, que par rapport à son caractère symbolique ou comme personnifica-

tion d'une chose intellectuelle, morale, ou métaphysique.
Quelle était la chose ou l'idée dont Gemma ou la dame
Consolatrice devint le symbole dans la poésie de l'Alighieri?
C'était la Philosophie. Dans un de ses ouvrages en prose,
intitulé : *Le Banquet* (*Convito*), composé *après coup*,
Dante a exprimé nettement quel était le caractère symbolique de la dame Consolatrice, en parlant d'elle en ces
termes : « La dame dont je suis devenu amoureux après
« mon premier amour, fut la très belle et la très humble
« fille de l'Empereur de l'univers, à laquelle Pythagore a
« donné le nom de *Philosophie.* » Il est donc entendu
que, quels qu'aient été les sentiments d'amour qu'ait
éprouvés Dante pour la dame compatissante ou pour sa
femme Gemma, il ne l'a cependant chantée, dans sa poésie, que comme symbole de la Philosophie.

Comment l'Allighieri devait il maintenant envisager son
amour pour la dame Consolatrice ou la Philosophie, par
rapport à son autre amour pour Béatrice ou le Christianisme? Il dut l'envisager d'après la valeur qu'avait, selon
lui, la philosophie par rapport à la foi chrétienne. Pour
comprendre son jugement sur la valeur relative de l'une
et de l'autre, il faut se rappeler qu', au Moyen âge, du
moins au commencement de cette période, la philosophie,
c'est-à-dire la recherche de la vérité indépendante du
dogme, n'existait pas ; elle était encore confondue avec la
théologie, de sorte que les philosophes n'étaient pas encore distincts des docteurs théologiens. Plus tard, vers la
fin du douzième siècle, surtout à Paris, à la Sorbonne, la
philosophie, comme recherche et pensée indépendante du
dogme, commença à se séparer de la théologie ou orthodoxie positive. *Abailard* et plus tard le docteur *Séguier*
du Brabant, qui professait dans la rue du Fouarre du
quartier Latin, étaient les premiers initiateurs de ce mou-

vement d'évolution philosophique [1]. Après la mort de Béatrice en 1290, Dante, âgé de 25 ans, peut-être pour faire diversion à sa douleur ou engagé par son maître Brunetto Latini, qui avait séjourné longtemps en France, alla à Paris pour un an, en 1291, et y suivit l'enseignement du docteur Séguier, dont il conserva un pieux souvenir, au point que, plus tard, en composant La *Comédie*, il plaça le professeur parisien parmi les docteurs bienheureux du Paradis céleste. Au commencement de 1293, étant revenu à Florence, Dante continua ses études littéraires et scientifiques qu'il comprenait sous le nom de *Philosophie*, et qu'il considérait comme un moyen de se consoler de la mort de Béatrice. A son amour pour Béatrice succéda dans son cœur l'amour pour la dame Consolatrice ou pour Gemma de' Donati, qu'il appelait la Philosophie, et qu'il épousa vers cette époque. S'étant remis à la poésie, il composa de 1293 à 1298 une nouvelle série de chants lyriques qui différaient, pour le sujet et le ton général, des poésies de la première période, car il célébrait dans ces chants, non plus Béatrice, le symbole du salut terrestre et éternel, mais la damc Consolatrice ou la Philosophie.

Cependant, malgré la valeur que Dante accordait à la philosophie, il n'allait pas jusqu'à en concevoir et admettre l'indépendance absolue et légitime par rapport à la théologie. Il maintenait, avec les esprits les plus avancés de son temps, l'opinion que la philosophie était subordonnée à la théologie ou au dogme chrétien. Déjà le père de l'Église, Ambroise de Milan, au quatrième siècle, avait formulé cette pensée en disant : *Philosophia theologiæ ancilla* (la philosophie est la *servante* de la théolo-

[1] Voy. *Histoire littéraire de la France*, t. XXI, p. 96-127.

logie), et ce jugement était partagé par Dante avec tou
les docteurs et savants de son époque.

Si nous entendons par philosophie la science scola-
tique, c'est-à-dire la tradition prétendue scientifique av
ses raisonnements basés sur des notions préconçues, et
l'on entend par théologie la foi ou la conscience mora
qui est l'*essence* du christianisme, il faut dire que Dan
avait bien raison de prétendre que la foi (la conscienc
est supérieure à la philosophie (la science); car qu'est
que vaudrait toute la philosophie dans l'humanité, si, d
pourvue de la conscience morale, elle manquait de pr
tique et de justice? et quel cas devrait on faire de l'esp
humain en général, s'il était condamné à se soumett
sans réclamation à ce qui *est* dans le monde physique
dans l'histoire, et ne revendiquait sans cesse ce qui, d'a-
près la conscience morale, *doit être?*

En parlant des quatre vertus cardinales qui constituent
et représentent la Philosophie par opposition aux trois
vertus théologales qui constituent et représentent la Reli-
gion ou Béatrice, Dante les personnifie et les introduit,
parlant ainsi d'elles-mêmes (*Purg.*, 31, 36) :

« Ici Nymphes nous sommes et dans le ciel Étoiles nous sommes.
« Avant que Béatrice descendît dans le monde,
« Nous lui fûmes destinées pour *servantes.* »

D'après cela, Dante (*Convito,* chap. 1) dit encore que
le commentaire est le *serviteur* du texte; la philosophie,
qui explique la religion, est donc également la servante
de la religion.

Aussi, en représentant la Philosophie comme sa Conso-
latrice après la mort de Béatrice, Dante la considérait il,
non comme pouvant et devant entièrement nous tenir lieu
de théologie ou de foi religieuse, mais seulement comme

devant nous consoler ou nous édifier en partie, en l'absence ou à défaut de celle-ci.

Dante considérait donc aussi, dans ses poésies, Béatrice ou le Génie du christianisme comme sa véritable *dame*, et la dame Consolatrice ou la Philosophie comme la *Servante* de Béatrice. On comprend d'après cela qu'il finit par représenter dans ses poésies son amour pour la Philosophie ou la *Servante* de la théologie comme une espèce d'infidélité commise à l'égard de Béatrice, la seule Maîtresse ou *dame* véritable et légitime. Dans son langage allégorique et poétique, Dante semble se faire un reproche de préférer la servante à la dame; il se repent douloureusement de son désir coupable, au point que, chassant ce désir, il reporte toutes ses pensées sur Béatrice et décide, par conséquent, de cesser les chants en l'honneur de la Philosophie, pour recourir à son premier amour, à l'amour de Béatrice. Aussi, laissant la poésie lyrique dont le sujet avait été la Sagesse humaine, se préparait il, dès 1295, pour pouvoir parler dignement de Béatrice, et dire dans un poème latin qu'il méditait, ce qui, d'après son expression, n'avait encore jamais été dit d'aucune femme.

D'après les explications que nous venons de donner, on comprend que rien n'est plus contraire à la vérité que la pensée d'après laquelle la dame *Pitié* ou la dame *Consolatrice* aurait été une maîtresse de Dante, que ce poète aurait aimée après la mort de Béatrice, et qu'il aurait chantée dans plusieurs de ses poésies lyriques, comme par exemple le troubadour Pierre Raimon a chanté sa dame Alixandres.

3. La Fillette (Pargoletta).

Le nom de *Fillette* figure principalement dans deux passages des poésies de Dante, dans la ballate qui commence par ce vers :

> *Io mi son pargoletta bella e nova,*
> Je suis toujours la Fillette belle et jeune,

et dans les terzines 15 à 20 du chant 31 du Purgatoire de La *Comédie*. Les commentateurs et biographes de Dante ont cru trouver dans ces morceaux l'indication et la preuve positive pour établir que l'Allighieri a eu pour maîtresse, outre Béatrice et la Consolatrice, une certaine *Pargoletta*. Pour renverser cet échafaudage d'erreurs, il suffit d'expliquer les passages sur lesquels il s'appuie, et de montrer que la Pargoletta n'est autre chose que la Consolatrice, c'est-à-dire la Philosophie ou la Science humaine. D'abord pour comprendre la ballate, il faut se rappeler que Dante, suivant son habitude, a personnifié la philosophie ou la science par une belle dame qu'il a chantée dans une série de poésies moitié lyriques moitié didactiques, dans les années de 1293 à 1298. La ballate a pour but de montrer la nature sublime et les qualités célestes de cette dame, et de justifier ainsi l'amour ardent qu'elle inspire au poète. Dante y fait parler la Philosophie ou la *Dame* elle-même, expliquant sa nature et ses qualités. Elle dit qu'elle est toujours la *Fillette* (la Pargoletta). Ce nom de *Fillette* est ici synonyme de *servante*, car dans la plupart des langues anciennes et modernes on désigne la *servante* par des mots signifiant *petite fille*. Les Latins disaient *puella* (pour *puerula*, petite fille) ou *ancilla* (pour *anculula*, petite messagère)[1]. Les Allemands disent *Magd* (fille) ou *Mägdlein* (petite fille). Les

[1] Voy. *Origine et signification du nom de Franc*, p. 19.

Italiens, de même, disaient au Moyen âge *parvola* ou *pargola* (du latin *parvula*, la petite) ou *pargoletta* (la fillette). La Philosophie, que Dante appelle quelquefois *étoile* (voy. p. 60), à cause de son éclat céleste, et *nymphe* (voy. p. 124), comme synonyme de jeune fille et de *servante*, se nomme ici elle-même la *Pargoletta*, parce qu'elle se considère comme la *servante* de la Religion. Elle se donne aussi l'épithète de *neuve* (*nova*), dans le sens de jeune, parce que la philosophie ou la science, selon Dante, est *postérieure* à la religion, et n'a fait son apparition dans le monde que fort tard. Mais elle ajoute que ses beautés sublimes prouvent son origine *céleste*, que sa lumière d'*étoile* donne de la jouissance même aux anges du ciel, et que celui qui la voit sans l'aimer ne comprend jamais le *véritable* amour, dont le caractère essentiel est d'être désintéressé comme l'est l'amour qu'on porte à la Science. La Philosophie, parlant encore d'elle-même, ajoute que, depuis que dame Nature l'a associée au véritable amour, celui-ci ne manque jamais de plaire quand il se présente avec elle devant les dames dans la poésie lyrique. Chaque planète ou le monde entier, continuet elle, contribue par ses lumières et ses vérités à l'agrandissement et à la beauté du domaine de la Science, dont l'éclat est récent dans le monde, la science humaine s'étant formée postérieurement comme reflet de la religion. Nul ne connaît les beautés de la philosophie, s'il n'est pas pénétré du véritable amour, qui ne tend pas à jouir, mais à procurer la jouissance aux autres. Voici comment le poète s'exprime dans cette première partie de la ballate :

« Je suis toujours la Fillette, belle et jeune,
« Et suis venue pour vous montrer,
« Par mes beautés, le lieu d'où je sors.

« Je naquis du Ciel et j'y retourne encore,
« Pour y donner aux Anges la jouissance de ma lumière;
« Et qui me voit et ne s'enamoure pas de moi,
« N'aura jamais l'intellect de l'Amour,
« De Lui qui n'éprouve plus de dédain, quand Il veut plaire,
« Depuis que Nature m'a appelée à Lui
« Et qu'Il voulut, ô Dames, me présenter à vous.

« Chaque Étoile me verse dans les yeux
« De sa lumière et de sa vertu.
« Mes beautés pour le monde sont encore neuves,
« Dérivées, comme elles le sont, de là-haut;
« Et elles ne peuvent être bien connues,
« Sinon par l'intelligence de celui dans lequel
« Amour se met pour réjouir les autres. »

Dans la seconde partie de la ballate le poète prend lui-même la parole pour dire que les qualités que la dame Philosophie vient de s'attribuer, se trouvent exprimées dans sa face brillante; que, se conformant à ce qu'Elle venait de dire en dernier lieu, à savoir que ses beautés ne sont comprises que par celui qui est pénétré de l'amour véritable, il a fixé amoureusement son regard sur ses yeux où réside Amour; que depuis ce temps sa passion pour elle lui cause des agitations qui menacent sa vie. Voici la traduction de la seconde partie de la ballate :

Ces paroles-là se lisent dans le visage
D'une Angelette qui nous est apparue;
Je l'ai, croyant bien faire, contemplée fixement.
De là je risque d'aller perdre la vie,
Car j'ai reçu une blessure telle
Par Celui que j'ai vu dans ses yeux,
Que j'en demeure pleurant, et ne puis m'apaiser.

On voit d'après cela que l'Angelette, dont il est question dans cette ballate, ne saurait être prise pour une maîtresse

réelle de Dante, mais qu'elle est, comme la dame *Pitié* et la dame *Consolatrice*, un personnage symbolique, la personnification de la Philosophie ou de la Science humaine. Il en est de même de la Pargoletta dont parle Béatrice dans les reproches qu'elle adresse à Dante, au moment où celui-ci doit quitter le Paradis terrestre pour entrer dans le Paradis céleste. Pour comprendre cette scène qui se passe au Paradis terrestre, il faut se rappeler que, d'après Dante, pour arriver à la vérité et à la sainteté, il y a trois degrés ascendants : d'abord la Science ou la Philosophie, ensuite la Foi ou la Religion chrétienne, enfin la Contemplation ou la Vue de Dieu. Voulant, dans sa *Divine Comédie*, enseigner à l'humanité les véritables principes de l'ordre social, moral, intellectuel, et spirituel qui mènent à la vérité et à la sainteté, et pour se donner l'autorité nécessaire d'enseigner ces principes, Dante suppose qu'il a été initié lui-même successivement par Virgile à la Science et à la Philosophie, par Béatrice à la Foi chrétienne, et par saint Bernard à la Contemplation de Dieu. En parcourant, sous la conduite de Virgile, les cercles de l'Enfer et du Purgatoire, Dante apprend ce qu'enseignent la Science et la Philosophie, sur le juste et l'injuste, le bien et le mal, la cause de la perdition temporelle et éternelle, ainsi que sur la cause du salut social, moral, et spirituel. Arrivé au sommet du Purgatoire ou au Paradis terrestre, Dante, d'après ce qu'il a vu et entendu, et par suite des différentes initiations par lesquelles il a passé, est censé posséder la science et la justice; dorénavant il n'a plus besoin de guide temporel; il est son propre pape et son propre empereur; il est arrivé à la justification, à l'état d'innocence primitive, au Paradis terrestre, d'où Adam et Ève, après leur chute, avaient été chassés. Virgile ne peut donc plus rien lui enseigner; il lui faut un enseignement supérieur.

Alors il voit, dans une vision symbolique, l'histoire de l'humanité se dérouler devant lui, depuis les premiers temps jusqu'à sa propre époque. Cette histoire lui apprend comment l'humanité a été dirigée dans l'origine, comment le christianisme a été préparé et introduit dans le monde, et elle lui fait sentir cette vérité capitale que la chrétienté, plus elle s'est conformée au génie du christianisme, plus aussi elle a été éclairée et heureuse, et qu'elle est tombée dans l'erreur et la dégradation depuis qu'elle s'est éloignée de l'esprit de l'Évangile. Après que Dante s'est pénétré de cette vérité, il revoit de nouveau Béatrice, le Génie du christianisme; il la revoit, après une séparation de dix ans, plus belle, plus divine. Béatrice n'a plus besoin d'initier Dante aux vérités du christianisme, qu'il connaît déjà d'ancienne date, mais elle lui fait sentir vivement que, lui aussi, il a fait comme la chrétienté, qu'il a abandonné l'Évangile, sa Béatrice (sa béatifiante) qui l'avait guidé dans sa jeunesse, pour se livrer à tout vent de doctrine, à l'amour de la Fillette (Pargoletta), c'est-à-dire de la Servante ou de la Philosophie. Or, Dante ne pourra entrer au Paradis céleste s'il ne croit entièrement que l'Évangile seul renferme la vraie lumière et le véritable salut. Pour l'engager donc à reconnaître son erreur ou son infidélité, à se confesser avec une entière bonne foi, à mériter ainsi son absolution plénière, et pour être digne enfin d'entrer au Paradis céleste, Béatrice adresse à Dante les paroles suivantes, par lesquelles elle lui reproche de s'être livré, après sa mort, à l'amour de la Fillette (*Purgatorio,* 31, 15-20) :

« Eh bien, pour que tu rougisses devant moi
« De ton erreur, et pour qu'une autre fois
« Tu sois plus fort contre la voix des Sirènes,

« Dépose ici la semence de tes pleurs, et écoute ceci :
« Et tu comprendras comment dans une voie toute contraire
« Devait te pousser ma chair ensevelie.

« Jamais la Nature ni l'Art ne t'offrit
« Un tel plaisir comme les beaux membres dans lesquels
« Je fus renfermée et qui, défaits, sont maintenant poussière.

« Et si sur ce suprême Plaisir tu as été trompé
« Par ma mort, quelle est la chose, parmi les mortelles,
« Qui devait désormais t'entraîner à la désirer ?

« Bien devais tu, après le coup porté
« Par des choses trompeuses, t'élever plus haut
« Vers moi qui n'étais plus comme elles ;

« Point ne devais tu rester, les ailes repliées,
« Attendant d'autres traits soit de la Fillette,
« Soit d'une autre vanité d'un bénéfice aussi passager. »

On comprend que ce serait se tromper étrangement que de croire, avec la plupart des commentateurs, que la Fillette désigne ici quelque maîtresse de Dante, et que Béatrice, l'ancienne amante platonique de l'Allighieri, lui reproche ici avec colère et jalousie l'infidélité commise à son égard par son amoureux d'autrefois. Il s'agit ici, en effet, de quelque chose de plus important que ne le sont les infidélités vulgaires entre amants. Béatrice n'est pas une petite maîtresse terrestre, jalouse, grondeuse, reprochant à son galant de l'avoir remplacée par une rivale plus jeune : Béatrice est ici le reflet de la Très Sainte Trinité, le Génie du christianisme, la personnification de la Foi, de la Charité, et de l'Espérance. Dante n'est pas non plus un galant vulgaire, frivole et volage. Dante est ici l'homme juste, le sage qui a mérité d'être mitré et couronné par Béatrice, par le Génie du christianisme, pour être dorénavant son propre pape et son propre empereur.

Le lieu où Béatrice revoit Dante pour la première fois après une séparation de dix ans, n'est pas un boudoir où la dame boude son amant volage, et lui fait des reproches d'infidélité. Ce lieu est ici le Paradis terrestre, où les justes, les saints seuls ont accès, et qui est fermé à tous ceux auxquels on serait en droit de reprocher les faiblesses de la chair. Or, quand la fille de la Sainte Trinité reproche quelque chose à celui qui mérite d'être son propre pape et son propre empereur, et qu'elle le fait au sanctuaire du Paradis terrestre, cela ne peut évidemment viser qu'une de ces erreurs exceptionnelles dans lesquelles tombent quelquefois même les hommes justes et les esprits élevés. Quelle est la faute reprochée par Béatrice à Dante? C'est d'avoir oublié, lorsqu'elle fut morte, son premier et véritable amour, Béatrice, la foi et la béatitude chrétienne, et de s'être trop laissé aller à l'amour de la dame Consolatrice ou, comme dit le poète, de la Servante de la Fille, c'est-à-dire de la Philosophie.

Ce nom de *Pargoletta*, qu'on rencontre dans la ballate et dans le passage du *Purgatoire* ci-dessus rapportés, étant synonyme de Philosophie, on comprend qu'il ne prouve nullement que Dante ait désigné par ce nom hypocoristique, comme on le croit communément, une jeune et gentille maîtresse, auprès de laquelle il aurait oublié son ancien amour pour Béatrice, la fille de Folco Portinari.

4. La Gentucca.

Cette prétendue maîtresse de Dante doit son existence imaginaire uniquement à la fausse interprétation que, depuis le quatorzième siècle, les commentateurs ont donnée d'un passage remarquable de La *Comédie* (*Purgatorio*, terzines 12-21). Pour réfuter d'une manière péremptoire

et mettre à néant cette erreur plusieurs fois séculaire, il importe de faire connaître le véritable sens du passage en question.

Le but du poème didactique La *Comédie* est, selon l'expression de Dante lui-même, de *détourner les vivants de l'état de misère et de les conduire à l'état de félicité*, ce qui signifie que La *Comédie* enseigne, dans un cadre et sous une forme épiques, les véritables principes de l'ordre social, moral, et religieux, qui, d'après la doctrine de Béatrice ou du christianisme, rendent l'homme heureux dans cette vie, et bienheureux dans l'éternité. Dante avait donc à s'expliquer, dans son poème, sur la valeur morale de tous les intérêts sociaux, moraux, intellectuels, et religieux de l'humanité. Poète, il avait surtout, entre autres questions, aussi à se prononcer sur la valeur morale de la poésie épique des romans de son temps, et à apprécier également, sous ce point de vue, sa propre poésie amoureuse, comparée à celle des troubadours provençaux et italiens, ses prédécesseurs ou ses contemporains. C'est ainsi qu'il a apprécié, dans plusieurs endroits de La *Comédie*, la valeur morale de la poésie païenne ou classique de l'Antiquité. En montrant, par exemple, dans le quatrième chant de l'*Enfer* que les grands poètes du paganisme sont honorés dans l'autre vie, mais qu'ils sont tous, Virgile y compris, exclus du Paradis, et confinés, dans l'Enfer, dans une espèce d'Élysée souterrain, il déclare par cela même que, selon lui, la poésie du paganisme grec et latin est généralement belle, grande, et sublime, mais qu'elle ne peut ni ne doit donner à une âme chrétienne une satisfaction complète, puisqu'elle ne saurait la conduire jusqu'à la béatitude du Paradis céleste. Ensuite, en retraçant la scène touchante de son entrevue avec Françoise de Rimini dans l'Enfer (V, 85-

142), Dante veut montrer, par l'exemple de cette jeune femme, d'abord chaste, puis poussée à l'adultère par la lecture du roman de Lancelot, qu'il y a tel roman chevaleresque qui est, pour beaucoup de dames, ce que Gallehaut fut pour la reine Ginévra, savoir un séducteur et entremetteur, et il voudrait ainsi prémunir et préserver les femmes chrétiennes de l'influence pernicieuse de ces productions romanesques (voy. p. 21). En parlant, dans un autre passage (*Purgatorio*, XXVI, 115-120), avec une certaine admiration, du troubadour provençal Arnoldo Danielo, qui était le traducteur du roman *Lancelot et Ginévra*, en disant que ce poète est *pénitent*, au Purgatoire, parmi les *luxurieux*, et en lui faisant dire :

« Je suis Arnault qui *pleure* et vais chantant ;
« Je vois, chagrin, ma folie du temps passé,
« Et vois, joyeux, la joie que j'espère un jour ; »

Dante montre le danger moral attaché à certaines espèces de poésies amoureuses. Enfin dans les chants 22, 23, et 24, où Dante se représente en compagnie et en entretien avec les poètes Virgile et Stace, il se ménage habilement l'occasion la plus favorable d'énoncer ses jugements sur la valeur morale de la poésie en général, et d'apprécier en particulier sa propre poésie amoureuse, comparée à celle des troubadours, ses prédécesseurs et ses contemporains. Dans ses appréciations, Dante part de l'idée qu'au fond toute poésie chante un *idéal* ou, comme il dit, un amour, depuis l'amour de Dieu et des choses divines jusqu'à l'amour des dames et des choses soit héroïques, soit remarquables, soit utiles [1]. La valeur morale

[1] Dans le *De vulgari eloquentia*, Dante dit que les trois sujets de la vraie poésie sont les *armes*, l'*amour*, et la *vertu*; ce sont évidemment les sujets de la poésie épique, de la poésie lyrique et de la poésie didactique.

et sociale de la poésie, selon lui, dépend donc de l'amour ou de l'*idéal* plus ou moins élevé qu'elle chante.

D'après cela, Dante distingue, d'abord, la poésie amoureuse des troubadours qui chantent l'amour plus ou moins chevaleresque ou mondain, porté aux gentilles ou nobles dames; et il la considère comme appartenant à ce qu'il appelle l'*ancien style*. Ensuite en chantant, lui-même, un amour plus élevé et entièrement platonique, tel que l'amour pour Béatrice ou le Christianisme, et pour la Consolatrice ou la Philosophie, comme, par exemple, dans la canzone : *Dames qui avez l'intellect de l'amour*, Dante prétend, et avec raison, s'être élevé au-dessus des troubadours ou de l'ancien style, et d'avoir ainsi créé ce qu'il appelle la poésie du *style nouveau* (*stilo nuovo*). Enfin en chantant, comme il l'a fait dans sa *Comédie*, les vérités de l'ordre moral, religieux, et contemplatif, en s'éloignant ainsi, comme il dit, de la rive de la poésie lyrique amoureuse pour voguer sur la haute mer de la poésie épico-didactique, Dante prétend, et cette fois-ci encore avec raison, s'élever, par la valeur morale et sociale de sa poésie, à la fois au-dessus de l'ancien et du nouveau style, qui, l'un et l'autre, comme il dit, s'effacent, quant à leur différence et élévation relative, devant ce troisième style supérieur, lequel exprime l'amour ou l'idéal le plus élevé. Ce sont là les idées littéraires que Dante s'est proposé d'exprimer, sous forme poétique, dans l'entrevue qu'il suppose avoir eue, au Purgatoire, avec un troubadour estimable, *Bonagiunta* de Lucques, qu'il met en scène exprès pour avoir l'occasion d'exposer ses idées d'une manière vive et dramatique.

Voici maintenant comment Dante a motivé poétiquement son entrevue avec le troubadour Bonagiunta, et quelles sont les conclusions que, selon lui, le lecteur de-

vra tirer de cette scène significative qu'il va raconter.
Bonagiunta de' Urbiciani de Lucques, mort avant 1300,
avait connu personnellement Dante et admiré ses poésie
lyriques amoureuses. Il savait par cœur la canzone
Dames! qui avez l'intellect de l'amour, etc., et il y trou-
vait un ton et un style supérieurs au genre de poési
adopté généralement, soit par les troubadours, ses prédé-
cesseurs, soit par lui-même, soit par ses confrères e
amis, tels que le Sicilien *Jacopo da Lentini*, surnomm
le *Notaire* (*Notajo*), et frère *Guittone d'Arezzo*. Bona
giunta ayant eu la réputation d'avoir été dans sa vie tro
adonné à l'amour de la bonne chère et de la boisso
l'Allighieri l'a placé dans le cercle du Purgatoire où l'o
se purifie du péché de la gourmandise. Dante suppo
qu'occupé sans cesse, dans ce séjour, de l'œuvre de
purification, Bonagiunta songea avec *amertume* à son a
cien amour pour la bonne chère, qui avait empêché so
esprit de s'élever, comme celui de l'Allighieri, à l'amo
plus pur et plus élevé des choses de la religion et de
philosophie. Préoccupé maintenant de son salut, et con
sidérant, non plus comme autrefois, les succès éphémèr
et les charmes extérieurs de ses poésies, mais leur fon
et leur valeur morale et sociale, disposé, d'ailleurs, en s
qualité de pénitent, à juger bien sévèrement ses chan
de troubadour, il lui semblait que la poésie amoureuse d
Dante était digne des dames *nobles* et des hommes vrai
ment *courtois* et *gentils* (*donne e uomini cortese*)[1], tan
dis que sa propre poésie lui semblait être seulement dan
le goût des *petites gens* (*gente villana*) ou de ce qu'i
appelait, dans son dialecte lucquois, la *gentucca* (le vul-
gaire). Il en a honte d'abord pour lui-même, et ensuit

[1] Voy. *De vulgari eloquentia*, II.

aussi pour sa ville natale, Lucques, qui déjà, sous d'autres rapports, jouissait en Italie d'une réputation assez équivoque (voy. *Inferno*, XXI, 40). C'est pourquoi, voyant arriver au cercle des gourmands Dante accompagné de deux autres poètes distingués, Virgile et Stace, Bonagiunta fut d'abord confus; et dans son premier embarras il balbutia quelques paroles inintelligibles, pour dire qu'il était tout honteux, devant l'Allighieri et les deux autres poètes, d'avoir été le chantre du *vulgaire* (*gentucca*). Dante s'étant approché du Lucquois et voyant que celui-ci voulait lui parler, fixa, au milieu de cette foule, son attention sur lui; mais son oreille ne put saisir, parmi les paroles que celui-ci murmurait, dans son rude gosier qui avait à expier les excès de table, que le dernier mot de *gentucca* (vulgaire), et naturellement il ne put comprendre ce que cela devait signifier. Il l'aborda donc, plein d'intérêt, pour s'entretenir avec lui. On comprend, d'après cela, la manière dont cet entretien est motivé dans le récit de La *Comédie* que voici :

Comme quelqu'un qui passe en revue et puis préfère
L'un à l'autre, ainsi je fis pour celui de Lucques,
Qui paraissait davantage vouloir faire ma connaissance.

Il murmurait; et quelque chose comme *vulgaire*
J'entendis là où il éprouvait le coup
De la justice qui ainsi le décrotte.

« O âme, dis-je, qui sembles si avide
« De parler à moi, fais si bien que je t'entende,
« Et par ton parler contente toi et moi. »

Dante, pour retracer cette scène d'entretien, suppose que Bonagiunta, ainsi interpellé, après avoir vaincu sa première confusion, crut tout d'abord devoir faire con-

naître à l'Allighieri une bonne nouvelle qui devait intéresser celui-ci vivement en sa qualité de poète, et le bien disposer à répondre, ensuite, à la question qui s'y rattachait, concernant le genre particulier ou le style nouveau de sa poésie amoureuse. Comme la bonne nouvelle est donnée par le Lucquois à Dante sous la forme de prophétie, il importe de dire d'abord que l'Allighieri, vers l'an 1314, en passant par Lucques, avait fait dans cette ville la connaissance d'une jeune dame qui avait composé des poésies lyriques amoureuses, supérieures pour le ton à celles de son compatriote Bonagiunta, et dans lesquelles elle avait imité ou reproduit le nouveau style de Dante. Le nom et les poésies de cette dame lucquoise ne sont pas encore connus aujourd'hui, mais seront peut-être un jour tirés de l'obscurité. Dante tenant à faire connaître ce fait littéraire dans son poëme à propos de son entrevue avec le Lucquois Bonagiunta, le fait rapporter par ce troubadour même sous forme d'une prophétie annonçant d'avance à l'Allighieri le plaisir que lui causera un jour, en 1314, la connaissance qu'il fera de la dame trovatore, imitatrice de son nouveau genre de poésie. C'est en effet seulement sous la forme d'une prophétie prononcée par Bonagiunta, qu'il était possible à Dante de parler de cette dame dans son poëme; car l'action de ce poëme est supposée se passer dans l'année 1300; or, à cette époque Dante ne put pas encore connaître la dame lucquoise qu'il a vue seulement vers 1314. Pour pouvoir donc parler dès maintenant d'un fait qui ne devait se produire que plus tard, il fallait que Dante se le fît prédire par Bonagiunta, lequel, en sa qualité de pénitent du Purgatoire, était censé posséder le don de la prophétie, et, comme Lucquois, était supposé savoir qu'une de ses compatriotes (que, du reste, il n'aura connue tout au plus que comme une toute jeune fille) serait

un jour une poëtesse qui chanterait, non pas, comme lui, pour le vulgaire, (*gentucca*), mais imiterait le genre plus relevé de Dante. En faisant cette prédiction, Bonagiunta se servait naturellement du style énigmatique des oracles; voici ses paroles :

« Une femme est née, et elle ne porte pas encore le voile»
(Commençat il); « elle fera que tu te plairas
« Dans la cité mienne, combien qu'on la décrie. »

Ensuite, mais sans le dire d'une manière explicite, Bonagiunta pense que Dante, lorsqu'il aura fait la connaissance de la poëtesse lucquoise et aura vu qu'elle n'appartient pas, comme lui, à la classe des poètes du *vulgaire* (*gentucca*), comprendra alors ce qu'il a voulu dire tout à l'heure en murmurant le mot *gentucca*. C'est ce qu'il énonce en ces termes-ci :

« Tu t'en iras avec cette prédiction.
« Si sur mon murmure tu as été incertain,
« Les choses se démontreront elles-mêmes comme vraies dans la suite. »

Après avoir ainsi donné, dans cette prédiction, une nouvelle agréable à Dante et par là gagné davantage l'affection de ce poète, Bonagiunta se met immédiatement à l'interroger sur une question qui se rattache au style supérieur de la Lucquoise et qui le préoccupe autant en sa qualité de troubadour qu'en celle de pénitent, savoir si les poètes, comme Dante et la dame son imitatrice, éprouvent réellement, dans leur cœur, ce noble et saint amour qu'ils chantent dans leurs vers, et qui donne à leur poésie ce ton élevé et cette grande valeur morale. Plaçant sa main sur la poitrine de Dante, Bonagiunta lui demande s'il y a *là* (qui), dans son cœur, ce dieu Amour qui lui a inspiré ses

poésies du style *nouveau*, entre autres la canzone : *Dames qui avez*, etc. Voici les paroles adressées par Bonagiunta à Dante :

Mais dis moi si je vois là Celui qui
Proféra les rimes nouvelles commençant ainsi :
« *Dames qui avez l'intellect de l'amour?* »

A cette question, concernant l'amour, source de la poésie élevée, Dante répond qu'il est du nombre des poètes qui chantent selon qu'Amour les inspire, et qui s'élèvent toujours, dans leurs compositions, au degré d'élévation où se trouve lui-même l'amour ou l'idéal qui leur dicte ou inspire leur chant; il indique par là que la valeur morale de toute poésie est en rapport direct avec le degré d'élévation de l'idéal ou de l'inspiration du poète. C'est ce qu'il énonce en ces termes :

Et moi à lui : « Je suis de ceux qui, lorsque
« Amour les inspire, le manifestent, et sur le même ton
« Qu'au dedans il dicte, toujours s'expriment. »

Éclairé par la réponse de Dante, Bonagiunta comprend maintenant pourquoi les ailes de l'inspiration poétique des troubadours, tels que le Notaire, Guittone, et lui-même, ayant été comme repliées, nouées, et contenues par un amour mondain vulgaire, ne peuvent pas se déployer, ni s'élever droit à la hauteur où se trouve l'inspiration, l'amour, où l'idéal supérieur qui domine dans les poésies de l'Allighieri. Voici comment il s'exprime :

O frère! je vois maintenant, dit il, le nœud
Qui a retenu le Notaire et Guittone et moi
Au-dessous de ce doux style nouveau qui m'enchante.

Je vois bien comment vos ailes [1],
Se déployant, s'élèvent droit vers Celui qui dicte ;
Ce qui, certes, n'arriva jamais aux nôtres.

Cependant, le regret que Bonagiunta aurait pu éprouver, de n'avoir pas atteint à la hauteur du style *nouveau* de Dante, est amoindri, dans son cœur, par la pensée qu'il y a un amour, qui est encore au-dessus de celui qui a inspiré ce style nouveau, et même au-dessus de toute expression poétique, savoir l'amour divin ou la contemplation de Dieu, laquelle nous plonge dans l'extase, quand nous portons nos regards plus haut que ne l'est le domaine des choses philosophiques et des pratiques de la religion. En effet, d'après Dante, l'extase de saint Bernard, lequel est le type de la contemplation, est au-dessus de l'adoration de Dieu par Béatrice, symbole de la religion, et à plus forte raison au-dessus de la sagesse de Virgile, type de la philosophie, de la science, et de la justice humaines. Or, quand on est, comme Bonagiunta, occupé, au Purgatoire, de l'œuvre de sa sanctification, et désireux d'arriver, par la pénitence, à la contemplation de Dieu, on ne saurait plus se préoccuper beaucoup de la valeur relative des différents genres et tons poétiques : le style nouveau lui-même, comme le style ancien, s'effacent devant l'extase inexprimable de la contemplation, laquelle est supérieure à l'un et à l'autre genre de poésie, et l'on ne voit plus l'avantage qu'il y aurait alors encore à échanger tel style contre tel autre. C'est pourquoi Bonagiunta termine le court mais substantiel entretien qu'il a eu avec Dante, en disant que ceux qui, comme lui (et ici par le geste il se désigne lui-même), plongent leur regard jusqu'aux choses

[1] Le mot *strette* (déployées) aurait dû faire comprendre aux commentateurs et traducteurs que le mot *penne* ne signifie pas ici les *plumes* pour écrire, mais les *ailes* pour s'élever.

inaccessibles à la poésie, n'ont plus besoin de se préoccuper de la question littéraire concernant les genres plus ou moins élevés, et n'ont plus tant à regretter de n'avoir pas, comme Dante, passé du style ancien au style nouveau; car à celui qui cherche l'amour absolu, tous les styles poétiques peuvent désormais être indifférents. C'est ce que Bonagiunta énonce en ces termes :

> Mais qui se met à regarder plus haut,
> Ne trouve plus à préférer tel style à tel autre.

Cette pensée satisfaisant son intelligence et consolant son cœur, Bonagiunta, en présence de l'Allighieri, ne se préoccupe plus de la question concernant la cause de la valeur relative des genres poétiques; il n'adresse plus de question littéraire à ce poëte ; il rentre dans le silence, et s'empresse de reprendre, avec une nouvelle ardeur, l'œuvre, momentanément interrompue et seule importante désormais pour lui, l'œuvre de sa pénitence et de sa sanctification. C'est ce que Dante exprime en disant :

> Et comme quelqu'un qui est satisfait, il se tut.

Telle est, selon moi, l'explication vraie de ce passage du *Purgatoire*, que jusqu'ici personne, que je sache, n'a bien compris. Comment at il pu se faire, demandera-t-on, que des esprits intelligents aient cru y trouver l'indication positive de l'existence d'une maîtresse de Dante, du nom de *Gentucca?* Voici les fausses inductions qui ont amené et consolidé cette erreur.

Dante, dans son traité *De vulgari eloquentia*, où il parle de la forme de la langue italienne, la plus noble et la plus convenable pour la poésie, dit au chapitre 13 du premier livre, que le poëte lucquois *Bonagiunta* ne composait pas dans la vraie langue poétique italienne mais

dans le patois de Lucques. Or, le mot de *gentucca* qui, signifie *vilaine* ou *vulgaire*, appartenait précisément au dialecte lucquois et correspondait à la forme toscane plus généralement usitée de *gentuccia* ou *gentaccia*, qui, encore aujourd'hui, signifie *petites gens, vulgaire, canaille.* Ne sachant expliquer le terme inusité de *gentucca*, qui, comme beaucoup d'autres mots de La *Comédie*, ne se trouve employé qu'une seule fois (grec : *hapaks legomenon*) dans ce poëme, les commentateurs ont cru que ce n'était pas un nom commun, mais un nom propre. En le prenant pour un nom propre, ils ne se sont pas aperçus que si Gentucca, dans la pensée de Dante, avait dû désigner une *personne*, le poëte n'aurait pas dit : *non so* che *gentucca*, mais il lui aurait fallu dire, pour parler italien : *non so* qual *gentucca*[1].

Cette première erreur a entraîné ensuite les commentateurs dans d'autres. Ainsi, comme Bonagiunta énonce une prophétie concernant une Lucquoise, qui sera un jour l'objet de l'admiration de Dante et l'honneur de sa ville natale, les commentateurs ont cru que Gentucca était le nom même de cette femme, qui, selon eux, devait avoir été une maîtresse de l'Allighieri. Mais, nous l'avons vu, Gentucca n'est ni un nom propre, ni le nom de la dame lucquoise. Enfin plusieurs commentateurs, ignorant que la *Pargoletta* (la Fillette) ou la *Servante*, dont l'amour est reproché à Dante par Béatrice, au Paradis terrestre, n'est autre que la Servante de la Théologie ou la Philosophie, sont allés jusqu'à identifier cette Pargoletta avec Gentucca. C'est ainsi que, déjà au quatorzième siècle, non seulement l'extrait fait par un anonyme de la biographie (*Vita*) de Dante, composé par Giovanni Boccacio, mais aussi l'ouvrage

[1] Voy. Blanc, *Vocabulario Dantesco*, s. v. Gentucca.

nommé le *Meilleur Commentaire* (l'*Ottimo commento*), qui est un extrait fait du Commentaire de La *Comédie* par Boccacio, parlent, l'un et l'autre, de la Pargoletta, comme étant identique avec la Gentucca, la Lucquoise. Cette erreur est évidente. Car comme Dante est censé avoir été dans l'année 1300 au Paradis terrestre, où Béatrice lui reproche l'amour de la Pargoletta, il a dû l'aimer avant l'année 1300, et comme, dans cette même année, Bonagiunta lui prédit que vers l'an 1314 il aimera une Lucquoise, qui en 1300 était encore une enfant, il est évident que la Pargoletta ne saurait être identique avec la Lucquoise ou avec la prétendue Gentucca.

Benvenuto Rambaldi da Imola est le seul commentateur, que je sache, qui a donné la vraie explication du terme de *gentucca*, comme étant un nom commun signifiant, comme il le dit, *gens obscura*, c'est-à-dire le *vulgaire*. Cependant on n'a pas tenu, après lui, compte de cette explication vraie, sans doute parce que le reste de l'explication, donnée par ce commentateur, rentrait en grande partie dans l'erreur généralement admise. Aussi la fausse interprétation a repris le dessus sur la vérité, et elle s'est répandue dans des ouvrages nombreux, entre autres dans le *Voyage Dantesque*, du littérateur Ampère, où il est dit p. 225 :

« C'est plus certainement ici (à Lucques) qu'il faut pla-
« cer une infidélité de Dante à la mémoire de Béatrice;
« car nous avons son propre aveu. Un damné lucquois,
« qui avait d'abord murmuré le nom de Gentucca, lui dit :
« Une femme est née qui ne porte pas encore la *benda*
« (ornement des jeunes filles), et à cause d'elle, te plaira
« notre ville, quelques reproches qu'on lui adresse. » Re-
« marquez avec quelle délicatesse Dante a soin de dire
« qu'en 1300, époque où il place sa vision, celle qu'il aima

« en 1314, date de son séjour à Lucques, portait encore « l'ornement de tête des très jeunes filles. Par là, il donne « les limites de son âge; en 1314, elle ne pouvait guère « avoir plus de vingt-quatre ans.

« Gentucca n'était pas la première qui eût consolé le « poète exilé. En 1306, il était amoureux à Padoue[1]. Il en « coûte de trouver de telles faiblesses chez l'amant de Béa- « trice; elles dérangent cependant moins l'imagination que « les bâtards de Pétrarque. Dante avait donc bien lieu de « rougir devant son amie transfigurée, quand du sein de « sa gloire, du haut de son char céleste, elle lui adressait « de si vifs reproches[2]. Il avait raison de se tenir devant « elle confus et la tête baissée. Ce sont ces erreurs de « Dante qui ont fait dire un peu crûment à Boccace: *In « questo mirifico poeta trovo amplissimo luogo la lussu- « ria.* »

Ces paroles d'Ampère et surtout les calomnies de Boccacio l'impur sont regrettables à tous égards; elles renferment un amas d'erreurs. Passe encore qu'un littérateur se trompe dans l'interprétation de tel ou tel passage de Dante: cela se voit généralement; mais ce qui passe la permission, c'est de croire possible qu'un homme de génie et qu'un grand homme comme Dante ait pu avoir perdu tout à coup toute intelligence, tout sens moral, tout jugement, et même avoir oublié les règles et les convenances les plus élémentaires de la composition poétique, au point de s'être laissé aller à dire, sur son propre compte, des choses déplacées, dignes d'un fat et d'un insensé. En effet, s'il était vrai, ce qui n'est pas, que Dante eût été, comme le prétend Boccace, adonné à la luxure, ne faudrait il pas

[1] Voy. la notice de M. Fauriel, insérée dans le numéro de la *Revue des Deux Mondes* du 10 octobre 1834.

[2] Voy. *Purgat.*, c. XX et XXI.

tout d'abord supposer qu'il ait eu, du moins, assez d'intelligence pour ne pas afficher mal à propos ses faiblesses, quand rien ne l'engageait à les proclamer? assez de jugement, pour ne pas prêter, de gaîté de cœur, au ridicule par ses aveux honteux, et s'exposer au juste blâme de ses nombreux adversaires politiques et religieux, déjà trop portés, sans cela, à le dénigrer et à le démolir? assez de tact poétique, enfin, pour ne pas se faire passer aux yeux de ses lecteurs intelligents pour un sot, n'entendant rien à la composition littéraire, au point qu', après s'être représenté dans son poème comme ayant été initié de plus en plus aux plus hautes vérités sociales, morales, et religieuses, et après avoir condamné, sans ménagement, tous ceux qui lui semblaient encore se mouvoir dans l'égarement et le péché, il se serait représenté néanmoins, même après cette grande et solennelle initiation, comme étant tombé misérablement dans les faiblesses déplorables de la chair, faiblesses pardonnables encore à un jeune homme inexpérimenté et non averti, mais impardonnables à Dante après les avertissements solennels qu'il disait lui-même avoir reçus; impardonnables à lui surtout qui se glorifiait d'être arrivé à la vraie science et à la vraie religion, dont les enseignements étaient, comme il le prétendait, d'abord le but de son voyage dans l'autre monde, et ensuite le but philosophique de son poème, la *Divine Comédie*. Ne pouvant admettre que Dante ait été complètement absurde, on aurait dû naturellement se dire tout d'abord, avant de lui prêter des absurdités, que ses paroles sont faussement interprétées. En donnant l'explication vraie de ses paroles, je crois avoir prouvé, sans réplique, qu'effectivement l'explication généralement donnée jusqu'ici était en tous points erronée.

5. L'Alpigène (Alpigna) ou la Montagnarde (Montanina).

Disons tout de suite que l'Alpigène (née dans l'Apennin), ou la Montagnarde, qu'on prétend avoir été une des maîtresses de l'Allighieri, n'est autre chose que le nom poétique donné par Dante à une chanson (canzone) élégiaque, qu'il a composée pendant son séjour dans les montagnes du Casentin. Dans cette élégie il est question d'une dame cruelle dont le poète implore la pitié. Mais, remarquons le bien, cette dame n'est pas une femme réelle, ni par conséquent une maîtresse de l'Allighieri; elle est, comme dit ailleurs ce poète, la plus belle et la plus illustre des filles de Rome, c'est dame Florence, la personnification de la ville natale de Dante, de Florence, la colonie de Rome, laquelle le repousse de son sein, et le tient maintenant dans l'exil. Le but dans lequel cette élégie a été composée, a été évidemment de préparer à l'exilé le retour dans sa ville natale. Voici maintenant dans quelles circonstances cette canzone a été composée.

Dans l'année 1306, Dante, exilé depuis quatre ans, assista probablement en juin à l'assemblée des Gibelins et des Blancs à San Godenzo, dans la vallée Casentine; puis séjourna à Mugello, appartenant au domaine du comte Guido Salvatico, frère d'Alessandro da Romena. Le 27 août il était à Padoue, où il participa à un acte public[1]. Le 6 octobre il était dans la Lunisiane, à Mulazzo, dans un des châteaux de la famille des Malaspina. Il eut occasion de rendre service à cette famille, en négociant un traité de paix entre Antoine, évêque de Luni, d'un côté, et le margrave Franzeschino de Mulazzo et ses deux cousins Maroello (Marcello) et Corradino de Villafranca, de

[1] Voy. *Artaud*, p. 187.

l'autre. Maroello Malaspina appartenait au parti des Noirs, qui, dominant à Florence, avait condamné Dante à l'exil, et il était ainsi en position d'intercéder, en faveur de cet exilé, auprès du gouvernement de Florence. Il est probable que, pour se montrer reconnaissant du service que Dante venait de lui rendre en négociant la paix avec l'évêque de Luni, Maroello lui ait conseillé de composer quelque pièce de poésie pour fléchir la colère des Noirs, et qu'il lui ait promis de la transmettre, avec ses propres paroles d'intercession et de recommandation, au gouvernement de Florence. Quoi qu'il en soit de l'intervention de Maroello, l'affaire elle-même, pour réussir, devait se traiter secrètement. Dante, pour ne pas compromettre la réputation politique qu'avait son protecteur Maroello d'être attaché aux Noirs, en jouissant ouvertement de son hospitalité, ensuite pour ne pas avoir l'air de vouloir s'insinuer, à tout prix, dans la faveur des Noirs, quitta le château de Mulazzo et se rendit de nouveau dans la vallée supérieure de l'Arno, dans les montagnes du Casentino, près des sources de cette rivière, au pied du Falterona.

C'est dans cette contrée montagneuse qu'il passa l'hiver de 1306 à 1307, soit auprès du comte Guido Salvatico, qui résidait au château de Prato Vecchio, soit auprès d'un autre seigneur, au château di Porciano, sur la rive gauche de l'Arno. C'est là, au pied de l'Apennin, que Dante composa l'élégie qui, dans sa pensée, devait amener sa réconciliation avec ses ennemis de Florence.

Voici maintenant d'abord la paraphrase et ensuite la traduction des différentes strophes de cette canzone :

Dante, personnifiant Florence, parle de sa ville natale, qui l'a exilé, comme un amant parle de sa dame qui repousse son amour et lui fait éprouver les durs effets de sa cruauté. Il commence donc naturellement par s'adresser

au dieu Amour, non seulement parce que son amour méconnu pour Florence est le sujet de sa canzone, mais encore parce que les troubadours considéraient le dieu Amour comme le dieu de la poésie, qui leur inspirait ou enseignait non seulement le fond, mais aussi l'expression et la forme de leurs chansons. Aussi invoquaient ils le dieu Amour au même titre que les poètes de l'Antiquité invoquaient Apollon et les Muses. Voilà pourquoi Dante, dans la première strophe de sa canzone, invoquant le dieu Amour, le prie de lui inspirer les paroles qui conviennent pour exprimer, selon la vérité, sa triste situation. Il faut, dit il, que je fasse entendre convenablement mes plaintes, afin que le monde, connaissant mes vifs regrets, comprenne combien est grand mon amour pour Florence, et qu'il ait pitié de moi en me voyant tellement malheureux de mon exil que mon ancienne énergie morale m'a complètement abandonné. Mais pour que l'expression de mon chagrin ne reste pas au-dessous de la vérité, il faut que toi, dieu Amour! tu m'inspires convenablement. En le faisant, tu diminueras un peu le mal que tu m'as fait : car c'est toi qui, en m'inspirant cette affection pour Florence, es proprement la cause de mes souffrances; c'est toi qui as voulu que je fusse ainsi anéanti par le chagrin; et j'en suis content, puisque, voyant mon anéantissement, le monde du moins jugera combien j'aime Florence. Mais je ne pourrais inspirer au monde de la pitié pour moi, si je ne savais exprimer convenablement les sentiments qu'Amour m'a inspirés pour ma dame cruelle; et qui croira jamais que je sois tellement accablé par la douleur que me cause mon affection pour Florence, si le dieu Amour ne m'apprend pas à exprimer combien je souffre de mon exil? Cependant, tel est mon amour pour la cruelle, que je ne voudrais pas même lui causer un mo-

ment d'affliction, ni assombrir son beau visage par la pitié que je lui inspirerais. Fais donc, seigneur Amour! que lorsque je vais mourir de chagrin, ma plainte, que le monde entendra, ne puisse être entendue par Florence, ma dame cruelle[1].

Voici la traduction de cette première strophe:

Amour! (puisqu'il faut bien que je me lamente,
 Afin que le monde m'entende
 Et que je me montre dépouillé de toute mon énergie)
 Donne-moi la science de me lamenter comme je le voudrais,
 En sorte que, en s'épanchant, ma douleur
 Dispose mes paroles ainsi que je la sens.
 C'est toi qui veux que je meure — et j'en suis content.
 Mais qui me plaindrait quand je ne saurais exprimer
 Ces sentiments que tu m'as inspirés?
 Qui croirait jamais que je fusse tellement accablé?
 Mais si tu m'apprends à dire combien je souffre,
 Fais, ô mon Seigneur! qu'avant que je succombe,
 Elle, si cruelle envers moi, ne puisse l'entendre.
 Car si Elle apprenait ce que tu m'inspires dans mon cœur,
 La pitié rendrait son beau visage moins beau.

Dans la seconde strophe le poète exprime ces pensées :

Éloigné de ma dame Florence, je ne puis empêcher ni que son image ne se présente dans mon imagination, ni que ma pensée n'aille vers elle. Mon esprit, habile à se créer ainsi son propre tourment, me représente ma dame, tantôt avec sa beauté qui me cause de la joie, tantôt avec sa cruauté qui me cause du chagrin. Mon amour et mon chagrin deviennent tels qu'ils subjuguent ma raison; ils

[1] Cette pensée de Dante, d'une délicatesse extrême, se retrouve aussi dans ces paroles de Shakespeare: Je vous aime tant, que je veux être oublié dans vos souvenirs, si en pensant à moi vous pouvez être malheureuse.

s'exhalent au dehors par des soupirs, et ils se trahissent par des larmes, qui punissent mes yeux par où ils ont péché. — Voici la traduction de cette seconde strophe :

Je ne puis empêcher ni qu'Elle ne se présente
Dans mon imagination,
Ni que ma pensée ne me mène vers Elle.
Mon esprit insensé, s'ingéniant à se tourmenter,
Ainsi qu'Elle est, belle et cruelle,
Telle se la dépeint, se figurant ce qui le peine.
Puis il la contemple, et quand il est tout plein
Du grand désir dont Elle l'emplit par ses regards,
Alors il s'irrite contre lui-même
Pour avoir allumé le feu où, malheureux, il se consume.
Quel argument de raison pourrait m'apaiser,
Quand une telle tempête roule au dedans de moi? [dehors
Mon angoisse, ne tenant plus dans l'intérieur, s'exhale au
Par ma bouche, si bien qu'on l'entende,
Et qu'elle donne même aux yeux la punition qu'ils méritent.

Dans la troisième strophe le poète veut dire ceci :

Bien que j'exprime mon angoisse par mes soupirs et par mes larmes, l'image de Florence, de ma dame qui me tourmente, reste néanmoins dans mon imagination et domine ma volonté. Comme éprise d'elle-même, mon imagination éprouve le besoin d'aller et de transporter, avec elle, ma pensée, de ces montagnes où je séjourne, là-bas dans la vallée, où se trouve Florence en réalité. Car ce qui s'aime et se ressemble, comme la pensée et la réalité, tient toujours à s'assembler. Je pense bien que si je puis me patienter, ma froide douleur ira sans doute finir, un jour, par la joie réchauffante, comme les neiges de l'hiver disparaissent au soleil du printemps. Mais je ne puis pas plus longtemps endurer mon chagrin : je me sens à bout de forces. Je fais comme quelqu'un qui, poussé sur une

pente rapide, par une force en dehors de sa volonté, court de ses propres pieds à l'abîme, où il va infailliblement périr. Arrivé près de cet abîme, j'entends le monde dire autour de moi : « A l'instant tu le verras mourir. » Alors je me redresse pour voir qui je pourrais, dans ce danger suprême, appeler à mon secours. Au même instant, où j'ai perdu tout espoir, l'amour que j'ai pour Florence me soutient; je me sens fortifié par les yeux mêmes qui m'ont injustement menacé de la mort; Florence seule m'arrache à la perte que sa cruauté m'a préparée.

Voici la traduction de cette troisième strophe :

Son image douloureuse qui persiste
En moi victorieuse et cruelle,
Et tyrannise ma faculté volontaire,
Comme éprise d'elle-même, me fait aller d'ici
Là où elle est en réalité,
Ainsi que le semblable aime courir après son semblable.
Je sais que la neige enfin se fond au soleil;
Mais je n'en puis plus; je fais comme celui
Qui, ne se possédant plus lui-même,
Court, de ses pieds, là où sa mort est certaine.
Quand j'en approche, il me semble entendre dire
Ces paroles : « Un moment, et tu le verras mourir. »
Alors je me redresse pour voir à qui
Je pourrais me recommander. A l'instant je suis guidé
Par ces yeux qui, à grand tort, me préparent ma perte.

Dans la quatrième strophe, le poète dit ceci :

Quand je suis ainsi anéanti par la douleur, je ne puis plus même l'exprimer : Amour seul, qui m'inspire l'affection pour Florence, peut le faire à ma place : car il persiste en moi malgré et pendant mon anéantissement, comme s'il voulait assister à mon agonie; et si ensuite la vie revient dans mon cœur, je ne sais et je ne me rappelle

plus tout ce que j'ai souffert, puisque, dans ces moments de défaillance, la mémoire et la conscience ont quitté mon cœur en même temps que la vie. Quand, ensuite, je me relève et regarde la blessure qui m'a défait, j'ai de la peine à reprendre espoir et courage, et à ne plus éprouver les atteintes de la crainte. Mon visage pâle témoigne encore après de l'intensité du coup de foudre qui m'a frappé auparavant, tellement que si mon état si malheureux dans mon exil était changé par l'accueil souriant de Florence, mon visage resterait encore longtemps assombri, mon esprit ne pouvant pas de sitôt reprendre courage.

Voici la traduction de cette quatrième strophe:

Ce que je deviens après être ainsi frappé, Amour!
Tu sais le dire, non moi,
Toi qui restes à me voir perdre la vie.
Et lorsqu'ensuite mon âme revient au cœur,
L'ignorance et l'oubli ont été
Avec elle le temps qu'elle était partie.
Quand ensuite je me relève et regarde la blessure
Qui m'a accablé, lorsque je fus frappé,
Je puis si peu me réconforter,
Que je reste tout tremblant de peur,
Et ma face décolorée montre encore après
Quelle fut cette foudre qui m'a atteint auparavant;
Tellement que si mon état était changé par un doux sourire,
Longtemps encore elle resterait assombrie,
Mon esprit ne pouvant si tôt se rassurer.

Dans la cinquième strophe le poète dit: Les hauteurs dominent ordinairement sur les contrées basses; cependant, Amour! bien que je me trouve actuellement sur les hauteurs de l'Apennin, tu continues à me soumettre à Florence, par l'affection que tu ne cesses de m'inspirer pour elle. Tu as, du reste, toujours régné sur moi par

l'amour que tu m'as donné pour cette vallée de l'Arno, sur le bord duquel se trouve Florence, qui renferme tout ce qui m'est le plus cher, et dans laquelle il me tarde de rentrer. Pourvu que je puisse être, là-bas, en elle, traite-moi comme tu voudras, que je doive y revivre par la vue heureuse de Florence bienveillante, ou que je doive mourir ici par le regard courroucé de ma dame cruelle, ou par cette lumière foudroyante dont les fulgurations menacent de m'ouvrir le chemin de la mort. Il est vrai, hélas! là-bas, à Florence, il n'y a pas de nobles dames, il n'y a pas d'hommes courtois qui prennent part aux malheurs de mon exil. Mais si Florence, ma mère et ma dame, ne se soucie pas de moi, de qui puis je espérer du secours? Malheureusement elle n'a pas d'affection pour moi; c'est que, Amour! elle a quitté ta cour, où s'apprend la douceur et la bienveillance : elle s'est mise à couvert de tes traits enflammés. La Fierté a mis comme une cuirasse sur sa poitrine, de sorte qu'elle est à l'abri de toute influence de l'amour, et de toute atteinte de la pitié.

Voici la traduction de la cinquième strophe :

Amour! ainsi au milieu des Alpes tu me tiens
Asservi à cette vallée de ce fleuve,
Sur le bord duquel tu m'as toujours fait sentir ta puissance!
Traite-moi comme tu voudras, que je doive vivre ou mourir
Par l'effet de cette splendeur dangereuse
Dont les fulgurations m'ouvrent le chemin à la mort!
Hélas! là-bas je ne vois ni dames
Ni hommes courtois qui prennent part à mon malheur.
Si Elle ne se soucie de moi,
Jamais de quelqu'un d'autre je n'espère de secours.
Mais de ta cour Elle se tient éloignée,
Seigneur! et n'a pas à craindre les coups de tes flèches;
Elle s'est fait de sa fierté un tel bouclier sur sa poitrine,
Que tout trait tiré s'amortit sur Elle,
De sorte qu'aucun n'atteint son cœur armé.

Dans la sixième et dernière strophe, qui renferme ce que les Italiens appellent le *commiato* (fr. *congé;* all. *Geleit*), Dante personnifie, selon l'usage des poètes lyriques, sa canzone et l'appelle la *Montagnarde* (*montanina mia canzon*), parce qu'il l'a composée lors de son séjour dans les montagnes. Il envoie cette fille de sa muse comme messagère à sa dame Florence, pour laquelle cette élégie a été composée. Bien que son intention soit positivement que la canzone aille à Florence pour fléchir cette dame cruelle, le poète, se souvenant qu'il nous a dit dans la seconde strophe qu'il ne voudrait pas que Florence entendît ses plaintes, pour ne pas être affligée, ne donne pas directement ordre à la messagère d'y aller; il lui dit discrétement : tu verras *peut être* Florence; et il appelle maintenant la dame Florence sa *terre natale,* prouvant ainsi que la dame cruelle dont il s'est plaint, dans l'élégie, n'est autre que la ville de Florence personnifiée. Il charge la messagère de dire à Florence que Dante, de guerre las, est bien disposé à faire la paix; que dans les montagnes où il séjourne, le chagrin, qui le retient et l'enserre comme un lien, l'a tellement abattu, que si la république ne se hâte pas de le rappeler bientôt, il mourra avant d'avoir revu sa patrie.

Voici la traduction de la dernière strophe :

O ma Chanson montagnarde! tu t'en vas;
Tu verras peut-être Florence, ma terre natale,
Qui m'exclut de son enceinte,
Vide qu'elle est d'amour et dénuée de pitié.
Si tu y entres, va disant : « Désormais
« Mon maître ne pourra plus vous faire la guerre.
« Là, d'où je viens, un lien l'enserre
« Tant que, quand votre cruauté fléchira,
« Il n'y aura plus moyen de revenir ici. »

Telle est cette canzone dans laquelle les commentateurs ont cru trouver la preuve que, dans les montagnes du Casentin, Dante avait eu une maîtresse qu'ils ont appelée l'Alpigène ou la Montagnarde. Encore dans l'édition des *Poésies de Dante* par Fraticelli, 1834, la canzone porte pour argument: *duolsi della rigidita d'una crudel donna* (on s'y plaint de la rigueur d'une dame cruelle) sans qu'on ajoute que cette dame est la ville de Florence

Après avoir composé cette élégie, l'Allighieri l'envoya avec une lettre d'accompagnement, à Maroello. Comme il s'agissait de négocier une affaire politique, il importait qu'elle fût traitée d'une manière secrète. Quant à la canzone, cette précaution était inutile. Le messager indiscret qui l'aurait lue, l'aurait prise pour un chant de troubadour pour une plainte adressée à quelque dame cruelle, puisque même des commentateurs érudits la prennent encore aujourd'hui pour telle, et Maroello, à qui cette poésie était adressée, ne pouvait se tromper sur l'explication qu'il fallait en donner. Mais quant à la lettre d'accompagnement, Dante dut la rédiger en style *couvert* (prov. *clus*), de manière à donner le change à ceux qui auraient eu l'indiscrétion de la lire avant qu'elle fût remise à Maroello. C'est pourquoi, tout d'abord, il désigna son affection pour Florence ou sa nostalgie sous l'image d'un amour, qu'il supposa avoir pour une dame qui est cruelle envers lui. Ensuite, depuis l'an 1300, où il entra dans le priorat, jusqu'à la fin de l'année 1306, date de la composition de sa canzone, Dante n'avait plus composé de chant lyrique amoureux dans le genre des poésies des troubadours; ce qu'il exprime en disant que depuis longtemps *il avait renoncé aux dames et à leur louange*. Pendant son séjour auprès de Maroello, dans cette année 1306, Dante avait reçu de sa famille à Florence les sept chants en vers

latins qu'il y avait laissés et qu'on avait retrouvés. Ce poëme commencé lui fit prendre la résolution de remanier ce sujet dans un nouveau poëme composé en langue italienne. Il méditait donc à cette époque sa *Comédie*, ou *fit*, comme il dit dans sa lettre, *des efforts de contempler les choses célestes et terrestres*. En composant la canzone à l'adresse de Florence, il interrompit cette méditation de son poëme, et reprit pour un instant la forme du genre lyrique amoureux. Depuis son exil il avait ressenti plutôt de la haine que de l'amour pour Florence. Mais maintenant, après plusieurs essais infructueux de rentrer par la force dans sa patrie, après s'être séparé de ses compagnons d'infortune, pour former, à lui seul, son *propre parti*, vivant d'ailleurs dans la solitude et dans la gêne, au château de Guido Salvatico, dans les montagnes du Casentin, il éprouva une forte nostalgie et comme un retour d'amour pour Florence, ce qu'il exprima en disant qu'il fut subjugué de nouveau par le dieu d'Amour, qui présenta à son imagination, comme dans une vision, une dame qu'il affectionnait malgré sa cruauté. On comprendra, d'après cela, les termes allégoriques qu'il choisit pour rédiger la lettre d'accompagnement. Il exprime à Maroello, qu'il appelle son patron et son défenseur, sa reconnaissance pour l'hospitalité dont il avait joui, il n'y a pas longtemps, dans son château à Mulazzo, où il a été un objet d'admiration à cause de sa fermeté contre les fascinations des dames, c'est-à-dire en s'abstenant de composer des chants de troubadour. Mais à peine at il quitté ce château et est il arrivé aux sources de l'Arno, dans la solitude des montagnes du Casentin, qu'il a eu, dit il, la vision d'une dame, dont l'amour le subjugue maintenant et le rend malheureux. «Ce tyran (Amour), continuet il dans la lettre, « semblable à un propriétaire exilé de sa patrie et rentrant,

« après un long exil, a détruit, chassé, et enchaîné tout ce
« qui dans mon intérieur lui était contraire. Il détruisit,
« dis je, la louable résolution en vertu de laquelle j'avais
« renoncé aux dames et à leur louange, et il a banni vio-
« lemment mes efforts continuels avec lesquels je contem-
« plais les choses célestes et terrestres — et enfin, pour
« que mon âme ne s'insurge plus contre lui, il a subjugué
« mon libre arbitre, à tel point qu'il a fallu me tourner
« du côté, non où moi je voulais, mais où lui il voulait[1]. »

Il est évident que la dame dont il est parlé dans cette lettre d'accompagnement, est la même que celle dont il est question dans la canzone; c'est la dame Florence. Mais les erreurs aussi bien que les vérités s'engendrent et se soutiennent les unes les autres. Aussi ceux qui voient dans la dame de la canzone une dame véritable, une maîtresse de Dante, invoquent ils, comme un témoignage à l'appui de leur interprétation, la lettre où figure cette même dame qu'ils prennent également pour un personnage réel et une maîtresse de l'Allighieri, de sorte qu'ils sont entraînés par une première fausse interprétation à une seconde également fausse. Une fois engagés dans cette erreur, ces commentateurs se sont égarés au point de ne plus suivre le bon sens. En effet, comme dans la canzone Dante appelle sa chanson la *montagnarde*, ils ont induit de là, contrairement à toute logique, que cette *maîtresse* de Dante, comme ils l'appellent, était une montagnarde, et ils ont fait de ce nom commun un nom propre. C'est ainsi qu'il est arrivé que déjà dans l'*Ottimo Commento*, la Montagnarde est comptée au nombre des maîtresses de l'Allighieri. Il y avait vingt raisons psychologiques, historiques, et philologiques qui auraient dû combattre cette absurde in-

[1] *Dantis Allighieri epistolæ interpr. Petri Fraticelli*, p. 187-190.

vention; une seule considération aurait dû suffire pour l'éloigner péremptoirement; la voici:

Dans l'année 1306, Dante exilé désirait ardemment son retour et attendait, avec impatience, le dénoûment des luttes politiques. Il avait donc, à cette époque, autre chose à faire que de déplorer la cruauté d'une maîtresse s'il en avait une. Admettons même qu'il ait été subjugué, dans ces circonstances, par une passion, ce qui, vu la fragilité humaine, aurait pu arriver à Dante comme à tant d'autres hommes de cœur et d'esprit: mais alors il aurait du moins caché sa faiblesse, qui était pour le moins déplacée dans ces circonstances; il n'aurait pas affiché sa malheureuse passion; il n'aurait pas songé à intéresser son patron Maroello à ses chagrins érotiques; il n'aurait pas été dénué de sens au point d'envoyer sa canzone à Florence et d'y faire naître, chez ses nombreux ennemis politiques, la joie maligne sur sa faiblesse ridicule et son manque complet de dignité morale.

Conclusion: Ni dans la canzone, ni dans la lettre d'accompagnement, il n'y a trace d'une preuve concernant l'existence d'une maîtresse de Dante appelée l'*Alpigène* ou la *Montagnarde*. Cette prétendue maîtresse est, comme les autres, une pure fiction, basée sur une interprétation erronée d'abord de la canzone composée par Dante pour demander son retour, et, ensuite, de la lettre d'accompagnement rédigée par lui pour transmettre cette canzone à Maroello, et pour le prier de l'appuyer auprès des Noirs, maîtres à Florence.

6. La Pietra.

Les commentateurs et les biographes de l'Allighieri ont imaginé une autre prétendue maîtresse de ce poète, du nom de *la Pietra*. Ils ont cru trouver l'indication et la preuve

de l'existence de cette personne dans une sextine de Dante, laquelle commence par ce vers :

Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra,

et dont chaque strophe renferme le mot *pietra*.

Comme personne jusqu'ici n'a compris cette sextine, il importe que j'en donne ici le commentaire complet.

Deux choses nous frappent dans la poésie des troubadours, d'abord une versification souvent très artificielle, dont les poëtes se plaisent et se piquent d'honneur à surmonter les grandes et nombreuses difficultés, et ensuite un fond exprimé d'une manière obscure et énigmatique. J'ai expliqué, dans Les *Chants de Sôl*, pourquoi, dans l'Antiquité et au Moyen âge, le langage énigmatique était souvent préféré au style clair et naturel. La poésie des nobles et des chevaliers aimait à se distinguer, par une diction recherchée, de la poésie populaire, qui s'en tenait généralement à un style plus simple et plus intelligible. Aussi les meilleurs d'entre les troubadours provençaux, les modèles de la poésie chevaleresque, tels que Arnault Daniel et Giraut Riquier, s'exprimaient ils très-souvent d'une manière énigmatique. Ce style obscur était désigné, en Provence, par les termes techniques de *clus* (fr. *clos*), pour dire qu'il était une lettre close pour le vulgaire, et de *car* (fr. *cher, précieux*), pour dire qu'il était seulement à l'usage des gens précieux ou de bel air. Ce que les troubadours appelaient *trobar en caras rimas* (composer en style précieux), les skaldes du Nord l'appelaient composer en style *obscur* (*ôliôst*), ou *caché* (*folgit*)[1].

Parmi les espèces de poésie provençale qui réunissaient à la fois les difficultés de la versification et l'obscurité énigmatique du fond, il faut citer principalement la *sex-*

[1] Voy. Les *Chants de Sôl*, p. 153-161.

tine (ital. *sestina*), ainsi nommée parce qu'elle se compose de six strophes suivies d'une reprise (ital. *ripresa*) de trois vers. Chacune des six strophes compte six vers. Ces vers ne riment pas entre eux, mais se terminent tous ensemble par six mots, toujours les mêmes dans les six strophes, seulement placés chaque fois dans un ordre différent, d'après une règle fixe. Ordinairement le poëte ne choisit pas lui-même ces six mots; mais, afin que la gloire de surmonter les difficultés de la composition en soit, pour lui, plus grande, on les lui prescrit d'avance, comme on le fait pour les *bouts-rimés*. Ensuite, comme la sextine doit être une espèce d'énigme, et comme l'énigme est plus difficile à deviner si l'on attribue à l'objet proposé des qualités contradictoires, le poëte, en composant une telle pièce, doit s'arranger de manière à y faire figurer le plus grand nombre possible d'idées et d'expressions antithétiques. Les principales de ces idées et de ces expressions contradictoires doivent ensuite être résumées, en peu de mots, dans la reprise (*ripresa*). Par son fond énigmatique la sextine rentre généralement dans l'espèce de poésie que les Provençaux appellent *Devinalh* (énigme). Si l'on ignore le sujet ou le mot d'une telle sextine, tout y reste énigmatique; mais quand on a deviné le mot de l'énigme, les différentes parties de ces sortes de poésies deviennent parfaitement claires. Pour augmenter les difficultés de la composition, on prescrit généralement au poëte le sujet qu'il aura à traiter. Enfin bien qu'il ne soit pas permis de terminer les six vers des six strophes de la sextine par d'autres mots que ceux qui sont choisis ou désignés d'avance, il est cependant permis et même recommandé au poëte, afin d'augmenter par là les *quiproquo* ou difficultés énigmatiques, d'employer ces mots dans les différentes significations qu'ils comportent. Le troubadour Arnault

Daniel passe pour être l'inventeur de la forme de la sextine ; du moins la plus ancienne pièce de cette espèce que nous ayons, se trouve dans les poésies de ce troubadour.

Dante, dans sa jeunesse, était grand admirateur de Arnault (v. p. 21), ce qui l'a sans doute engagé à l'imiter en composant la sextine que nous avons à expliquer. Cette pièce a dû avoir été composée avant 1300; car de 1300 à 1306, nous l'avons vu (v. p. 156), Dante n'a composé aucune poésie du genre lyrique; et puis, il cite cette sextine deux fois dans son traité *De vulgari eloquentia* (lib. II, cap. 10 et cap. 13) qu'il a achevé et publié dans le cours de l'année 1307.

Les six mots choisis par Dante ou à lui prescrits pour terminer les six vers de chaque strophe de la sextine, sont *ombra*, *colli*, *erba*, *verde*, *pietra*, et *donna*. Il a employé ces mots dans leurs différentes acceptions. Ainsi le mot *ombra* signifie tantôt ombre d'hiver, tantôt ombre d'arbre, tantôt ombre opposé à Soleil. Le mot *colli* est employé tantôt dans le sens de *collines*, tantôt dans la signification de *colli del braccio* (poignets). *Erba* est pris tantôt dans le sens de verdure, tantôt dans celui d'herbe. *Verde* a tantôt la signification de feuillage vert, tantôt celle de verdure du printemps. *Pietra* signifie successivement pierre, roc, et pierre précieuse. *Donna* est pris tantôt dans le sens de femme, tantôt dans celui de dame.

Le sujet choisi par Dante pour sa sextine ou peut-être imposé à lui, c'est le Laurier, l'arbre d'Apollon, du dieu de la poésie, le Laurier qui était autrefois la nymphe Daphné, métamorphosée en arbre sous les étreintes divines d'Apollon. Pour rendre ce sujet plus énigmatique, Dante traita non pas du laurier en général, mais d'un laurier en particulier. Il y avait, dans les proches environs de Florence, un laurier planté sur une élévation rocailleuse, entourée

d'une prairie; Dante venait souvent s'asseoir à l'ombre de ce Laurier, qu'il appelait son *Amour* (*il mio disio*). Pour spécialiser encore davantage le sujet déjà spécial de ce laurier particulier, afin d'augmenter ainsi les difficultés énigmatiques, le poëte s'est proposé de célébrer, dans sa sextine, la visite qu'il a faite à cet arbre, au commencement de l'hiver, et d'y exprimer les pensées et les sentiments que lui inspira cette visite faite dans ces circonstances particulières. Voici maintenant d'abord la traduction littérale du texte de la sextine, et ensuite la paraphrase de chaque strophe.

Aux courtes journées, et au grand cercle d'*hiver*
Ainsi qu'aux blancheurs des *monts*, je suis arrivé ici, hélas!
Alors que se perd la couleur dans l'*herbe;*
Cependant mon Amour n'a pas changé son *feuillage;*
Il est tellement enraciné sur le dur *rocher*
Qu'il parle et qu'il sent comme s'il était ma *dame.*

Paraphrase de la première strophe : — Je suis arrivé ici auprès du laurier, hélas! au commencement de l'hiver, alors que les journées sont courtes, que le soleil ne parcourt que le grand cercle hivernal, que les hauteurs de l'Apennin sont couvertes de neige, et que la couleur de l'herbe, de verte qu'elle était, est maintenant jaune. Cependant, malgré ces changements opérés par l'hiver, le laurier, mon Amour, n'a pas changé son feuillage, lequel est resté vert conformément au vœu d'Apollon qui disait à Daphné :

Tu quoque perpetuos *semper gere frondis honores*[1].

L'arbre chéri est si fortement uni au dur rocher qu'il domine, comme l'est une femme à son amant; il est comme Daphné encore vivante, et semble avoir le don de la parole et du sentiment.

[1] Ovid. *Metam.*

Traduction de la seconde strophe:

Elle se tient comme gelée, cette jeune *dame*,
Semblable à la neige répandue à l'*ombre*.
Car elle n'est pas vivifiée, pas plus qu'une *pierre*,
Par la douce saison qui réchauffe les *collines*,
Et en change la blancheur en *verdure*,
Les couvrant de fleurettes et d'*herbe*.

Paraphrase de la seconde strophe: — Cependant, semblable à la nature hivernale qui l'entoure, Daphné le laurier, cette dame jeune (*nova*), se tient aussi froide, comme la neige dans les lieux ombragés; car maintenant elle n'est pas encore vivifiée par le doux printemps qui, réchauffant les collines, et les couvrant de fleurettes et de gazon, les fait passer de la couleur blanche à la couleur verte.

Traduction de la troisième strophe:

Quand elle aura sur sa tête une guirlande d'*herbe*,
Elle effacera de mon âme toute autre *dame*,
Car l'or ciselé se mêlera au *feuillage*
Si brillamment qu'Amour viendra se placer à son *ombre*,
Lui qui me serre entre ses mignons *poignets*
Plus fortement que la chaux ne retient la *pierre*.

Paraphrase de la troisième strophe: — Quand, au printemps, Daphné, ma jeune dame, a sa cime ornée d'une couronne de verdure, elle exerce sur moi un tel charme, qu'elle me fait oublier l'amour de toute autre dame. Car ses fleurs jaunes crispées se mêlent alors agréablement au feuillage vert; ce qui produit un aspect si beau qu'Amour, le dieu de la poésie (v. p. 140), vient se placer avec moi à son ombre, lui qui, pour m'inspirer la poésie et l'amour, me serre dans ses poignets mignons, et me tient plus fortement que la chaux ne retient la pierre.

Voici la traduction de la quatrième strophe.

Ses attraits ont plus de puissance que la *pierre magique*;
Les blessures qu'elle fait ne sauraient être guéries par nulle *herbe*.
Pour cela je me suis enfui à travers plaines et *montagnes*
Pour pouvoir échapper à une aussi puissante *dame*.
Nulle part à sa lumière n'ont pu faire *ombre*
Ni coteau, ni maison, ni feuillage *vert*.

Paraphrase de la quatrième strophe : — Les charmes que l'arbre d'Apollon exerce sur le poëte sont plus puissants que les fascinations des pierres précieuses et magiques, et nulle médecine ne saurait le guérir de la passion poétique qui l'obsède. Il a beau se répandre dans le monde, courir à travers plaine et montagne, pour échapper aux attraits fascinateurs de cette Daphné toute-puissante; nulle part les plaisirs qu'il goûtera, soit dans les châteaux élevés sur les collines, soit dans les habitations des villes, soit dans la solitude des bois, ne sauraient lui faire oublier l'influence et le pouvoir des rayons lumineux du regard de cette déesse tyrannique.

Traduction de la cinquième strophe :

Déjà je l'ai vue vêtue de *verdure*,
Si belle qu'elle aurait inspiré à un *roc*
L'amour que j'éprouve rien que pour son *ombrage*.
Aussi lui ai je demandé d'être, dans son beau pré de *gazon*,
Aussi amoureuse, comme si elle était encore l'*amante*,
Qui fut entourée, tout autour, des divins *poignets*.

Paraphrase de la cinquième strophe : — Souvent au printemps je l'ai vue vêtue de verdure et si belle qu'elle aurait inspiré à un roc insensible l'amour que j'éprouve rien que pour son ombrage. Aussi lui ai je alors demandé de m'inspirer, de m'étreindre dans ses bras sur son beau pré ga-

zonné, aussi amoureuse comme si elle était encore Daphné, enserrée tout autour par les poignets divins d'Apollon.

Traduction de la sixième strophe :

Mais les ondes remonteraient plutôt sur les *hauteurs*
Avant que ce tendre tronc *verdoyant*
Comme le ferait une belle *dame*, s'enflammât d'amour
Pour moi, qui me prendrais bien à dormir sur son *rocher*
Pendant toute ma vie, et à aller paître son *herbe*,
Uniquement pour pouvoir jouir de son feuillage *ombreux*.

Paraphrase de la sixième strophe : — Mais malheureusement le doux et verdoyant laurier Daphné, cette amante d'Apollon, ne brûlera point pour moi de la flamme amoureuse des dames, bien que je lui sois tellement dévoué que je me prendrais volontiers à dormir sur son roc pendant toute ma vie, et à aller paître l'herbe de son pré, uniquement pour avoir toujours la jouissance de l'ombre de son feuillage, et d'éprouver à ses pieds des inspirations poétiques.

Traduction de la reprise :

Quand les coteaux projetteront plus noire leur *ombre*,
Alors, rajeunie, sous une belle verdure, ma *dame*
Les fait disparaître, ainsi que son rocher, sous le *gazon*.

Paraphrase de la reprise : — Maintenant je ne puis que me contenter d'attendre avec impatience le retour du printemps, où les coteaux, le soleil étant plus brillant, projetteront des ombres plus noires. Alors ma dame cachera, derrière la belle verdure de son feuillage, les collines maintenant grisâtres, et fera disparaître son rocher sous une herbe fraîche et touffue.

Telle est cette sextine qui, bien comprise, ne renferme absolument rien qui puisse faire supposer qu'il y soit question d'une maîtresse de Dante nommée Pietra.

Peu de temps après avoir composé cette sextine[1], Dante voulut se surpasser lui-même en surmontant des difficultés de composition et de versification plus grandes encore : il fut, comme il le dit lui-même, le premier qui fît ce qu'on a appelé depuis *sextine redoublée* (*sestina doppia*), laquelle renferme six strophes, les cinq premières de douze vers chacune, et la sixième de six vers, tous les vers, dans chaque strophe, se terminant par cinq mots choisis ou désignés d'avance, et se répétant dans un ordre déterminé. Le sujet de la sextine redoublée composée par Dante est, à peu près, le même que celui de la sextine simple, que nous venons d'expliquer. Ce sujet c'est l'amour sans retour que le poëte porte à son Laurier, à l'arbre de la Poésie, qui malheureusement ne répond pas à son amour et lui refuse l'inspiration et la couronne poétiques qu'il lui demande vainement. Pas plus que la sextine simple, cette sextine redoublée, *Amor, tu vidi ben*, etc., n'a été, jusqu'ici, bien comprise. C'est pourquoi nous allons, à titre de commentaire, en donner ici la paraphrase.

Première strophe. — Amour, tu vois que mon laurier insensible, Daphné, ma prétendue dame, ne me fait, en aucune saison, la faveur de se soucier de ta puissance qui est cependant accoutumée à subjuguer toutes les autres dames. Voyant, au contraire, par la flamme d'amour qui pour elle brille dans mon œil, que je suis en son pouvoir, elle se montre passée maîtresse en fait de cruauté. Sa cruauté est telle qu'elle ne paraît pas avoir le cœur tendre d'une femme, mais que son cœur est plus froid en amour que ne l'est celui de quelque animal féroce. En toute saison elle me fait l'effet d'être une belle statue, faite d'une pierre magique, par un artiste qui aurait dû la tailler dans

[1] Voy. *De vulgari eloquentia*, II, 13.

une pierre vulgaire, afin qu'elle n'eût pu, n'étant plus si belle, exercer sur moi son irrésistible fascination.

Seconde strophe. — Aussi, moi qui, t'obéissant, ô Amour! à cause de la beauté de cette dame, suis d'une constance inébranlable comme un roc, je porte caché en moi la blessure que m'a faite cette dame de marbre, pour laquelle tu m'as frappé d'un amour si malheureux, comme si tu m'avais voulu punir de ce que, pierre insensible, je t'avais depuis longtemps ennuyé par mon insensibilité. Ton coup m'a frappé au cœur, à l'endroit, où je suis, comme un roc, d'une constance inébranlable. On ne saurait jamais trouver aucune pierre magique qui, par la puissance qu'elle tiendrait soit du soleil, soit de sa propre lumière, eût eu un tel pouvoir ou un tel éclat, qu'elle eût pu m'aider à inspirer l'amour pour moi à cette dame de pierre, afin qu'elle n'eût plus continué, par l'effet de sa froideur, à me mener à la tombe, où, à mon tour, je serai froid, de la froideur de la mort.

Troisième strophe. — Seigneur Amour! tu sais que sous la Tramontaine, dans les régions du Nord, l'eau, par le grand froid, devient une espèce de pierre cristalline, et que l'air, se trouvant toujours entouré d'éléments froids, se métamorphose là de manière que, par suite de ce froid même, l'humidité prédomine dans ces contrées. C'est ainsi qu'en présence de cette dame, qui est toujours une belle statue froide, mon sang, en toute saison, se glace également, et que, même en poésie, ma douce pensée amoureuse qui, me réjouissant plus que toute autre chose, me raccourcit le temps, prend par ce contact une forme sans inspiration, une expression froide, laquelle m'échappe ensuite, produite qu'elle est par l'amour qu'a inspiré sa beauté à mon cœur, où est entré l'éclat merveilleux de cette dame impitoyable.

Quatrième strophe. — D'un côté, en elle s'accumule l'éclat de la beauté parfaite aussi bien que, de l'autre, le froid glacial de toute espèce de cruauté lui court au cœur, où ne règne pas, en ma faveur, l'amour que tu inspires. Aussi dans mes yeux reluit elle si belle que, si je suis en sa présence, je la regarde comme une pierre magique, et si je suis loin d'elle, je me tourne là où brille son éclat. De ses yeux tombe sur moi cette douce lumière qui m'enflamme d'amour, et qui me rend indifférent pour les autres dames. Si seulement elle était une dame qui eût plus de pitié, à l'égard de moi, qui ne réclame, jour et nuit, que l'occasion et le loisir rien que pour la servir, et la louer par mes compositions poétiques, et qui ne demande pas de jouir d'une longue vie, dans le but de satisfaire quelque autre désir amoureux.

Cinquième strophe. — C'est pourquoi, Amour! puissance qui a existé avant le temps, avant le mouvement, avant la lumière sensible, aie pitié de moi, qui souffre d'un temps si mauvais. Pénètre enfin dans le cœur de ma dame, car il en est temps; afin que, par ton entrée, il en sorte le froid, qui y existe à mon égard, et qui, m'ôtant toute joie, ne me permet plus de jouir, comme d'autres, de la vie. Car si, dans l'état où je suis, la tempête, que tu suscites en moi, me saisit, cette gentille dame de marbre me verra m'étendre dans un petit cercueil de pierre, pour ne plus me relever, qu'après l'accomplissement des temps, où je pourrai alors voir si jamais il a été, dans le monde, une autre belle dame semblable à ma dame au cœur dur.

Sixième strophe. — Chanson! je porte, dans mon âme, une dame telle que, combien qu'elle soit pour moi de pierre, elle me donne cependant du courage et de l'inspiration pour une œuvre devant laquelle tout autre homme

recule et reste froid. Malgré le froid que m'oppose ma dame qui devrait m'inspirer, j'ai osé faire en poésie cette nouveauté qui brille, en toi dans ta composition, telle qu'il n'en a jamais été fait de semblable auparavant, dans aucun temps.

On le voit, cette sextine redoublée, ainsi que la sextine simple précédente, ne chante pas les rigueurs d'une dame réelle, mais elle a pour sujet Daphné, l'arbre d'Apollon, qui devait être pour Dante sa dame favorable, la source d'une inspiration supérieure, qu'elle lui refuse cependant obstinément, au grand regret du poëte.

Il nous reste à expliquer comment il s'est fait qu'on ait trouvé dans la sextine simple, et surtout dans la sextine redoublée, que nous venons de commenter, la preuve de l'existence d'une maîtresse de Dante nommée *Pietra*.

En Italie, beaucoup de poëtes bourgeois du seizième siècle étaient obligés, pour vivre, de se faire les adulateurs des nobles. Pour flatter leurs protecteurs, ils s'avisaient souvent de leur faire accroire qu'une dame ou demoiselle de leurs ascendantes avait autrefois été chantée par quelque ancien troubadour distingué; et, à l'appui de leur dire, ces flatteurs trouvaient facilement, dans quelque poésie lyrique incomprise, une prétendue allusion au nom de cette dame. Or, Dante, pendant qu'il séjournait à Padoue en 1292, avait appris à connaître la famille noble des Scrovigni; mais il n'était pas entré en relation d'amitié avec elle. Le nom de cette famille était sans doute synonyme du nom latin de *Scrofigni* (issus de la Truie); aussi les Scrovigni portaient ils le blason d'argent à la truie pleine, d'azur. Dante avait appris, à Padoue, par la réputation, qu'un des membres de cette famille était un grand usurier. C'est pourquoi lorsque, plus tard, entre 1306 et 1312, il composa l'*Inferno*, se rappelant cet usurier pa-

douan, il le plaça dans le cercle où est puni le péché de l'usure (*Inferno*, 17, 64). Pour effacer cette tache imprimée par Dante aux Scrovigni, et pour faire croire que cette famille avait été, au contraire, honorée par les chants lyriques de l'Allighieri, un poëte padouan du seizième siècle, nommé Antonio Maria Amadi, adulateur des Scrovigni, s'avisa de chercher dans les poésies de Dante une prétendue preuve que ce grand poëte avait chanté, en troubadour, une demoiselle de cette famille, nommée *Pietra*. Or, trouvant dans les deux sextines, surtout dans la sextine redoublée que nous venons d'expliquer, le mot de *pietra* (pierre) répété dans chaque strophe, ne comprenant pas ou ne voulant pas comprendre le sens de cette sextine, et sachant que ses confrères et les autres littérateurs italiens ne le comprenaient pas plus que lui, il prétendit avec assurance, dans ses *Annotazioni sopra una canzon morale* (Padova, 1565, p. 84), que cette sextine redoublée a été composée exprès par Dante pour rendre hommage à sa dame *Pietra* de Scrovigni. Il n'est plus besoin de réfuter cette singulière erreur, qui n'a pu se maintenir jusqu'ici que parce qu'on ne savait pas donner la véritable explication des deux sextines que je viens de commenter[1].

[1] Dans l'édition des *Poésies de Dante* par Fraticelli se trouvent ajoutées à la fin, p. 321 et 324, deux autres sextines qui ne sauraient être authentiques. En effet, elles sont calquées *matériellement* sur la première sextine de Dante. Les pensées et les expressions qu'on y trouve ne sont pas celles de l'Allighieri. Les formes de langue sont, ce me semble, celles du quinzième siècle. Il y a plus: celui qui a ainsi imité les sextines de Dante, ne les a pas même comprises; et quand on y regarde de près, ces sextines ne paraissent composées que de phrases de poésie amoureuse juxtaposées à l'aventure pour le besoin de la versification.

7. La Lizetta.

Nous avons rapporté et expliqué ci-dessus (p. 131) les paroles adressées par Béatrice à Dante dans le Paradis terrestre (*Purgat.* 31, terz. 15-20). Dans ces passages elle lui reproche son amour pour la *Pargoletta* (la Fillette), qui est, nous le savons, la Philosophie ou la Science humaine. Mais les commentateurs, se méprenant sur le sens de ces paroles, ont cru qu'elles exprimaient le reproche adressé à Dante d'avoir oublié Béatrice pour se livrer à l'amour d'autres femmes. Ils cherchaient, par conséquent, quelles pouvaient avoir été ces maîtresses de Dante, et ils ont apporté à l'envi les noms de plusieurs femmes qui, nous l'avons démontré, n'ont jamais existé en dehors de l'imagination de ces littérateurs, et n'ont dû leur prétendue existence qu'à de fausses interprétations, et à des suppositions erronnées de leur part. C'est ainsi que l'auteur inconnu de l'*Ottimo Commento* fait mention, dans une glose ajoutée au vers 55 du 31e chant du *Purgatoire*, d'une certaine *Lizetta*, comme ayant été l'une des maîtresses de Dante. Je ne sais quelles ont été les raisons ou preuves sur lesquelles il croyait pouvoir appuyer son assertion. Il est possible que Dante, dans sa jeunesse, ait aimé, en tout honneur, une demoiselle du nom de Lizetta. Mais en tout cas, cet amour, s'il a existé, il ne l'a pas chanté dans ses poésies : car le nom de *Lizetta*, ni même une allusion à ce nom, ne se trouve dans aucune des œuvres de l'Allighieri.

Si l'on connaît la légèreté avec laquelle les littérateurs ont inventé des amantes de Dante, l'on n'hésitera pas à croire que cette Lizetta est, aussi bien que les autres, une des prétendues maîtresses attribuées gratuitement à notre poëte.

Nous avons vu, par tout ce qui précède, que les preuves apportées pour établir que Dante ait eu, soit simultanément, soit successivement, plusieurs maîtresses, et qu'il ait été un amant volage, sont nulles devant la critique et l'exégèse. On dira peut-être qu'il y a néanmoins forte présomption que Dante, par tempérament, ait été adonné aux femmes; car Boccace dit que la luxure tenait une large part dans la nature de cet illustre poëte. Nous répondrons que Boccace, auteur dont on a surfait singulièrement l'esprit, le talent, et le mérite littéraire, a été incapable d'apprécier convenablement le génie et le caractère de Dante. Lui qui n'excellait qu'à raconter des historiettes déjà bien racontées avant lui, n'a absolument rien compris à la signification morale et littéraire de La *Comédie*. Lui, aux mœurs impures, se plaisant à des récits lubriques, comment aurait il pu comprendre l'âme élevée, pure, et virginale de Dante? Envieux de la grandeur morale et intellectuelle de l'Allighieri, qui contrastait si singulièrement avec son génie inférieur et son caractére relâché, il se vengeait sur cet homme supérieur en le calomniant et en lui attribuant ses propres vices. Ses paroles *in questo mirifico poeta trovo amplissimo luogo la lussuria*, sont une indigne calomnie, dont l'Italie, dans l'intérêt de son propre honneur, aurait dû depuis longtemps faire bonne justice. Cependant, pour justifier les paroles calomnieuses de Boccacio, on a prétendu que Dante s'est accusé lui-même de luxure. Dans les terzines 7, 11, 18 du chant 1er de l'*Inferno,* il dit qu'il a été empêché par la *Lonze* de monter sur la Montagne du salut. Or, d'après presque tous les commentateurs, à commencer par Boccacio, suivi de *tutti quanti*, la Lonze désigne, prétend on, la luxure. Mais nous répéterons que cette explication est complètement erronée. Est il donc si difficile de comprendre que, dans

le passage en question, les animaux symboliques, le Lion, la Lonze, et la Louve ne signifient autre chose que les trois antipathies ou colères de Dante, le parti *français*, les partis Blanc et Noir de Florence, et le parti de la *cour de Rome*? Si certains biographes et commentateurs de Dante ont prétendu que ce poète était entaché de luxure, et qu'il en a fait lui-même l'aveu, ils n'ont pu apporter d'autres preuves à l'appui de cette assertion calomnieuse, que précisément ce passage dont ils ont donné cette fausse interprétation. Ensuite, disons le encore, s'il était vrai que Dante eût eu conscience et qu'il eût voulu faire l'aveu de ce qu'on appelle sa luxure, il aurait senti et déclaré sa faiblesse au moment où il arrive au cercle de l'Enfer dans lequel les luxurieux expient leur péché. Mais arrivé là, Dante ne fait aucun retour sur lui-même, il ne se sent nullement luxurieux. S'il l'avait cependant été effectivement, de quel front oserait il flétrir certains luxurieux qu'il place dans l'Enfer, lui qui n'aurait pas valu mieux qu'eux? Comment le public, qui devait connaître les mœurs de Dante, aurait il accueilli les paroles flétrissantes du poète, s'il avait su que, lui aussi, était un grand luxurieux? Ajoutons que Dante aurait dû frapper sa poitrine et faire son *peccavi*, au moins et surtout, lorsqu'au Purgatoire il s'est trouvé en présence des âmes qui s'y purifiaient précisément du péché de la luxure. Si, dans cette occasion, Dante n'a pas songé à s'accuser de la faiblesse qu'on lui prête, cela prouve évidemment qu'il ne se croyait pas entaché de ce vice, et que, sous ce rapport, sa réputation honorable était faite dans le public, au point qu'il n'a jamais cru nécessaire de se justifier, ni de donner au public, sur son compte, une opinion plus favorable que celle qu'il avait déjà.

Une preuve, au contraire, concernant la chasteté de

Dante, qui, il est vrai, n'aura pas, et pour cause, grand poids auprès d'une certaine catégorie d'hommes, mais qui est péremptoire, parce qu'elle repose sur le rapport direct entre la physiologie, la psychologie, et la morale, c'est le fait que l'incontinence, la luxure, et ses suites interrompent et neutralisent toujours, pour assez longtemps, l'énergie intellectuelle et morale dans l'homme. Aussi n'y at il que les hommes chastes qui soient capables d'une grande et profonde contention d'esprit, et d'une grande abstraction scientifique et philosophique de la pensée. Or, Dante, qui s'est montré à la fois grand poète et grand savant et métaphysicien, et qui se mouvait avec aisance dans les abstractions scientifiques et philosophiques, prouvait pour cela même qu'il n'a éprouvé que rarement l'influence, déprimante pour l'esprit, des appétits de la chair. Il existe, ensuite, une connexité nécessaire dans l'homme, entre la sphère dans laquelle se meut son imagination ou son appétit sensuel, et celle où se meut habituellement sa pensée. Si Boccacio retrace souvent des scènes lubriques, c'est que son imagination et sa chair ont été habituellement sollicitées par la luxure. Dante, au contraire, est, de tous les poètes connus, le plus chaste dans la pensée et dans l'expression; et, s'il est continuellement chaste dans ses écrits, si personne n'a jamais mieux parlé de la pudeur que lui dans son *Banquet*, chapitre 25, cela prouve évidemment que la pudeur a été dans ses mœurs et jusque dans sa nature physique.

Il y a plus : plusieurs témoignages prouvent que Dante, par principe littéraire autant que par principe moral, condamnait l'inconstance, la légèreté, et le libertinisme dans l'amour. C'est ainsi que, dans un sonnet adressé au poète Cino de Pistoja, qui était, sans doute, quelque peu libertin, il le rend attentif à son inconstance, qui déplaît dans

ses chansons d'amour, et aux moyens par lesquels il faudra corriger ce défaut. Voici ce sonnet :

Io mi credea, etc..

Je croyais avoir abandonné complètement
Cette forme de votre poésie, Messer Cino !
Puisque dorénavant une autre route convenait
A mon navire, s'éloignant plus du rivage ;

Mais parce que j'ai appris plusieurs fois sur vous
Que vous vous laissez prendre à tout petit crochet,
Permettez que, pour un moment, j'applique
A ce genre de plume mon doigt fatigué.

Quiconque s'enamoure, comme vous le faites,
Et à chaque plaisir se lie et s'en détache,
Prouve qu'Amour l'a légèrement blessé de ses traits.

Si votre cœur se plie à tant de désirs,
Par Dieu ! je vous prie de le corriger,
Pour que vos actes répondent à vos douces paroles.

Ce sonnet date, sans doute, de l'année 1307 ; il a été composé postérieurement à la canzone adressée à Maroello, dans laquelle Dante dit qu'il s'est remis à la poésie lyrique (voy. p. 156). Mais cette pièce exprime les principes de conduite que l'Allighieri a toujours suivis, non seulement dans ses œuvres, mais encore dans toute sa vie.

Terminons par indiquer la cause principale pourquoi Dante a été si souvent et pendant si longtemps calomnié, et pourquoi on l'a accusé, non seulement de luxure, mais de tant d'autres vices et péchés mortels. C'est que Dante a été non seulement poète, mais aussi savant, philosophe, théologien, et homme politique. Sachant que la vraie poésie a, comme la science, la morale, et la religion, un but social, savoir l'amélioration et l'édification de l'humanité, il a touché, en poète réformateur, à toutes les ques-

tions sociales, morales, politiques, et religieuses de son temps, et leur a donné, sous forme poétique, une solution désintéressée et vraie, c'est-à-dire conforme au moins aux données de sa science et de sa conscience. Dante a donc soulevé et soulève encore aujourd'hui les passions de ceux qui ne partagent pas ses idées ni ses aspirations, et qui se croient froissés par elles dans leurs croyances et dans leurs intérêts. Les grands hommes et les hommes de génie, comme Dante, nous l'avons dit (p. 102), pèsent sur le monde par leur pensée progressive et leur action réformatrice : aussi, par une réaction naturelle, le monde aveugle, égoïste, et corrompu pèse à son tour sur eux par sa haine, par ses persécutions, et par ses calomnies. Mais c'est le devoir de tout homme de cœur et d'intelligence de prendre la défense de ces martyrs de leur conscience, et de proclamer sans cesse que contre l'erreur et la calomnie la revendication de la vérité et de la justice est éternelle.

II. SÉJOURS DE DANTE HORS DE L'ITALIE.

La question des séjours d'un auteur à l'étranger n'intéresse le littérateur qu'en tant que les voyages hors du pays influent quelquefois sur l'esprit de l'écrivain, et servent à expliquer par cela même certaines particularités de son œuvre. Dante, dans sa jeunesse, et avant et après son exil de Florence, a visité toutes les contrées de l'Italie (voy. De vulgari Eloquio), et, sans doute, une partie de la Sicile et de la Sardaigne. En dehors de l'Italie, il n'a vu que la Provence, la France, surtout Paris, puis la Flandre, et Londres.

1. Séjour de Dante à Paris.

Il est hors de doute que Dante a été, une première fois, comme étudiant, à Paris, dans l'année 1291. Il y est allé,

en partie, pour se distraire du chagrin que lui avait causé la mort de Béatrice, décédée en 1290, mais, principalement, pour y achever ses études théologiques, philosophiques, et scientifiques, qu'il avait commencées à Florence dès 1285, sous son maître Brunetto Latini, et qu'il avait continuées ensuite à Bologne. Il est allé à Paris sans doute d'après le conseil de son maître, qui, après 1260, s'est retiré en France, où il a composé son *Tesoretto*, et, en langue française, son *Trésor*, et qui, revenu à Florence après 1284, y est mort en 1294.

Le professeur qui à Paris a exercé le plus d'influence sur l'esprit de Dante était le docteur Sigier du Brabant, qui éveilla en lui le sens et le jugement politique, parce que ce docteur, en commentant la Politique d'Aristote transmit à Dante cette idée sociale, qu'il a toujours maintenue depuis, à savoir que la bonne direction d'en haut les bonnes institutions, et les bonnes lois ont plus d'empire sur les individus et les peuples, que les préceptes de la théologie et de la morale.

Sous le rapport du goût et de la forme artistique et poétique, l'esprit de Dante a gagné à Paris, où il a continué ses exercices de dessin, en crayonnant, dans ses moments de loisir, dans le style de Giotto, des figures d'anges (voy. Opere minori II, p. 113). Dante s'intéressait aussi à l'enluminure, dans laquelle Paris avait acquis de la réputation (Purg., 11, 80). C'est au moment où Dante dessinait ou enluminait des anges, qu'il eut la visite de deux parents de Béatrice, le jour anniversaire de la mort de cette dame. Cette date prouve que Dante a passé au moins une année à Paris. Il retourna ensuite à Florence, où il se maria en 1292 à Gemma de' Donati. Dante rapporta de Paris une philosophie catholique libérale, un goût littéraire plus épuré, la connaissance de la langue française,

et une affection vraie pour le peuple français, affection qui, plus tard, s'est changée en ressentiment, par suite de la politique du gouvernement français, laquelle causa, selon lui, son exil et ses malheurs.

Dante de retour à Florence composa et publia, entre les années 1292 à 1298, la plupart des canzones philosophiques, qui constituent la seconde série de ses poésies. Il prit aussi part au mouvement politique de sa ville natale.

Noble lui-même et allié, par son mariage, à une famille noble, il fut agréé des grands de la république. Mais libre, comme philosophe, des préjugés de la noblesse, et reconnaissant les signes du temps, il se fit inscrire, comme pharmacien, sur ce qu'on appelait le rôle des arts et de la liberté (voy. p. 71), et devint ainsi l'ami de la bourgeoisie (grasso populo). En 1295, il fut recherché et honoré par Charles Martel, roi de Hongrie, qui vint à Florence et y resta une vingtaine de jours. S'étant fait un nom en politique, Dante soutenu par la noblesse et la bourgeoisie fut chargé par le Magistrat d'une mission diplomatique à la Cour de France, et il alla à Paris, pour la *seconde* fois, comme chargé d'affaires de la république. C'était dans l'année 1298 et non en 1295 comme le prétend Dionigi; car en 1295 Dante était à Florence auprès du roi de Hongrie. Rappelons nous que les chargés d'affaires des républiques n'étaient pas encore, comme aujourd'hui les ambassadeurs des monarques, des grands-seigneurs riches, chargés de représenter à l'étranger, avec luxe, les empereurs et les rois. Encore au 16e siècle les républiques choisissaient pour des missions diplomatiques des bourgeois distingués. Ces chargés d'affaires voyageaient à cheval, comme naguère les courriers d'ambassade. C'est ainsi que le magistrat de Florence chargea, au 15e siècle, Macchiavelli de plusieurs missions diplomatiques, et lui notifiait, d'un

jour au lendemain, sa mission en lui disant : *Nicolas va te mettre à cheval.* Le Städtmeister de Strasbourg Jacob Sturm *chevaucha* souvent, comme chargé d'affaires de la république auprès des cours de France et d'Allemagne. C'est ainsi que Dante, comme aussi Pétrarque, furent chargés de missions diplomatiques.

Giovan Maria Filelfo, dans sa *Vita Dantis*, dit que l'Allighiero réussit dans sa mission à la cour de France, et établit une bonne entente entre le monarque et la république florentine. De retour à Florence, Dante fut de nouveau envoyé comme chargé d'affaires à San Germiniano, en mai 1299. Rentré bientôt après, il prépara son élection au Priorat, où il arriva, non sans peine, par des concessions réciproques, que se faisaient les différents partis de Florence.

2. Séjour de Dante en Flandre et à Londres.

La manière dont notre poète décrit les digues de Bruges (Inf., 15, 4) prouve évidemment qu'il les a vues de ses yeux. Il n'a pas fait le voyage de Flandre après son premier séjour à Paris en 1291, puisqu'il n'avait alors pas même assez d'argent pour se faire recevoir Docteur ; il n'a pu faire ce voyage qu'aprés le second séjour à Paris dans l'année 1298 ; et, depuis son retour à Florence jusqu'à sa mort, il n'a plus quitté le sol de l'Italie.

En effet, en 1301 (29 juin), il est encore à Florence, puis à Rome ; en 1302 il est à Siena et à Gorgonza, près d'Arezzo ; en 1303 à Vérone ; en 1304 encore à Vérone ; en 1305 chez Moroello Malaspina ; en 1306 (en juin) à San Godenzo, dans le Casentin, puis à Bologna, et le 27 août à Padoua ; en 1307 dans la Lunigiana ; en 1308 dans la Romagna ; en 1309 à Forli ; en 1310 à Gènes ; en 1311 chez Ugguccione della Faggiuola et en Toscane ; en 1312 à

Arezzo; en 1313 à Pisa; en 1314 à Venise; en 1315 à Lucca; en 1316 à Verona; en 1317 dans la Romagna; en 1318 à Gubbio; en 1319 à Mantua, et à Udina; en 1320 à Verona, et enfin à Ravenna, où il meurt le 14 septembre 1321, âgé de 56 ans quatre mois et sept jours.

Il n'est pas probable que Dante ait eu une mission spéciale à la cour de Flandre; il est plus probable qu'il ait été chargé, en 1298, à la fois d'une mission auprès du roi de France et auprès du roi d'Angleterre, et qu'il n'ait passé par la Flandre que pour se rendre à Londres. La preuve que Dante a été en Angleterre résulte d'abord d'un vers de Boccace, dans une épitre à Pétrarque, où il est dit que Dante visita :

Parisios dudum *extremosque Britannos*,

et ensuite du vers 120 du 12e chant de l'Inferno, où Dante indique, à la fois indirectement et discrètement, le but de sa mission auprès du roi Édouard. Il paraît que Charles d'Anjou, l'ami de Guido de Montfort, du meurtrier du neveu du roi d'Angleterre, ait prié la république de Florence et le roi de France d'intercéder auprès d'Édouard Ier, qui, depuis près de vingt-huit ans, demandait vengeance du meurtre (voy. Inf., 12, 120), et que Dante ait été chargé de négocier cette affaire à la fois à Paris et à Londres.

Il est pénible d'avoir à dire que Boccacio, cet esprit éminent, manque si souvent de tout jugement et de toute critique historique. C'est ainsi qu'il dit que Dante est allé à Paris pendant son exil, et, chose singulière, il place ce voyage peu de temps avant 1310. Il y a deux raisons également péremptoires, pour réfuter cette assertion absurde. La première c'est qu'on peut démontrer, année par année, que Dante, depuis 1301 jusqu'à sa mort, a séjourné dans

différentes parties de l'Italie, et qu'il n'a plus *jamais* quitté le sol de la Presqu'île (voy. p. 180). La seconde preuve, qui devient inutile par la première, c'est qu'il est *psychologiquement* impossible que Dante, l'ennemi de la politique française, qu'il considère comme la cause de son exil, et qui pour cela a gardé jusqu'à sa mort un vif ressentiment contre la France, se soit avisé d'aller de nouveau à Paris. Est ce que jamais un réfugié ou un exilé songe à aller séjourner dans le pays, dont le gouvernement a causé son exil? Il est impossible de supposer que Dante, soit allé à Paris, surtout vers 1310, à une époque où il attendait avec impatience en Italie l'arrivée de l'empereur Henri VII. Il est impossible encore de supposer que Dante, l'exilé, soit allé à Paris comme chargé d'affaires d'un parti politique, lui qui, à cette époqne, s'était isolé de tous les partis; et enfin il serait puéril de croire qu'il soit allé à Paris, pour achever ses études, lui qui, au moment où il se met à composer sa Comédie était, comme théologien et comme philosophe, au moins tout aussi savant qu'aucun docteur de la chrétienté, et qui, précisément à cette époque, en voulait aux Sorbonnistes de ce qu'ils s'attaquaient à Thomas d'Aquin que, lui, il considérait, non sans raison, comme le prince des théologiens. On pourrait tout au plus faire la supposition que, vers 1310, Dante se soit rendu à Avignon pour disposer le Pape complètement en faveur de l'empereur Henri de Luxembourg, et que les ennemis de Dante, pour le représenter comme traitre à la patrie, aient répandu le bruit qu'il soit allé à Paris pour disposer également Philippe le Bel en faveur de cet empereur.

III. LE PRÉTENDU SACRILÈGE DE DANTE.

Un fait de la vie de Dante que nous ne connaîtrions pas, si lui-même n'y avait fait allusion, est rapporté dans un

passage de La Comédie, à propos de la punition infligée aux Simoniaques dans l'Enfer (Inf., c. 19, v. 13-21). Pour comprendre le fait et l'allusion qui s'y rapporte, il est nécessaire d'expliquer, mieux qu'on ne l'a fait jusqu'ici, tout le passage renfermant l'un et l'autre.

Dante est arrivé au troisième Malbouge (Malebolga) de l'Enfer, où s'expie le péché de la Simonie. Du haut du pont rocheux, où il est placé, il voit, à sa gauche, s'élevant, dans le fond et sur les parois de la fosse, des cylindres ou tubes pierreux, qui, de loin, ressemblaient à des cierges dressés, ou à des bouts de grandes chandelles allumées. Dante appelle ces tubes des *fourreaux* (*fòri*, p. fodri) parce que dans ces tuyaux en pierre étaient renfermés, comme dans un fourreau, les pécheurs simoniaques. Leur corps y était serré, la tête en bas, et les pieds en haut, de manière que les mollets sortaient de l'ouverture du cylindre. De plus, une flamme brûlait sur la plante des pieds des pécheurs, et vacillait, depuis le talon jusqu'à la pointe du pied. Contrairement à ce qui se voit, à l'ordinaire, que la flamme brûle au haut bout, ou à l'extrémité supérieure (l'estrema buccia [1]) des chandelles ou des choses onctueuses (cose unte), la flamme brûlait ici à l'extrémité inférieure, ou sur la plante des pieds des Simoniaques. Cette brûlure, sur la partie du corps aussi

[1] Le mot *buccia* dérive de *burcia;* il appartient à la famille sansc. *bhradj* (dessécher), gr. *frugo* (rôtir), lat. *frigo* (dessécher), et signifie *écorce*, cosse, bourgeon, tuyau (norr. *börkr*, all. *borke*. Dante se sert encore de l'expression *estrema buccia*, quand il parle d'Erisichthon, arrivant à force d'abstinence à une maigreur ou sécheresse de peau extrême; Purgat., 23, 25 :

> Erisiton se fusse fatto secco
> così a buccia strema,

ici il compare la peau à une cosse ou écorce arrivée à la dernière sécheresse (cf. *gluma*, Horatius, Carm., 4, 10).

sensible que la plante du pied, constituait le plus grand tourment de cette classe de pécheurs.

On comprend la raison pourquoi Dante a imaginé, pour cette classe de damnés, un genre de punition aussi singulier. C'est que la simonie est le péché particulier aux ecclésiastiques; elle consiste à vendre, pour un avantage temporel, ou une rétribution pécuniaire, les pardons et les indulgences, qui sont des choses spirituelles, des dons du Saint Esprit, qui, comme tels, doivent être accordés gratuitement et non vendus. Les sept dons spirituels doivent communiquer aux fidèles les clartés célestes. Aussi Dante représentet il ailleurs (Purg., 29, 73) ces dons sous le symbole de sept candélabres. Ensuite, d'après le précepte du Christ, chaque chrétien et surtout chaque ecclésiastique doit être comme une lumière ou un flambeau, qui répand la clarté et la chaleur évangélique. Aussi la flamme du Saint Esprit doit elle brûler sur la tête du chrétien, comme elle a brûlé sur le front des membres de la première église, lors de l'effusion du Saint Esprit, à la première Pentecôte. Comme les dons célestes ne doivent pas être ravalés à terre, les simoniaques, en les vendant pour des biens terrestres, renversent par cela même l'ordre naturel et divin, et c'est pourquoi, en punition de ce péché, le corps des simoniaques est *renversé*, et, au lieu d'avoir la tête illuminée par la flamme céleste, leurs pieds sont brûlés par le feu terrestre douloureux. Enfin, pour que les damnés soient maintenus dans leur position renversée si gênante, Dante a imaginé des fourreaux en pierre, dans lesquels ils sont étroitement serrés.

En voyant les cylindres en pierre des simoniaques, Dante les compare à ces tubes en terre cuite, qui étaient placés comme fonts baptismaux autour de la piscine dans l'église de Jean Baptiste à Florence. Par une association

d'idées assez naturelle, il se rappelle qu'il a brisé un de ces cylindres-baptistères, pour sauver un garçon, qui s'y noyait, et que, pour ce fait, ses ennemis l'ont accusé de sacrilège.

Voici maintenant l'explication du passage de l'Inferno, qui est l'allusion à ce fait, et qui jusqu'ici n'a pas été suffisamment compris.

Dante dit qu', à la distance où il s'est trouvé placé sur le pont de la fosse, les tubes des simoniaques ne lui semblaient pas plus longs ni moins larges que les cylindres qui tiennent lieu de fonts baptismaux (fatti per luogo de battuzzatori) dans l'église de Jean Baptiste. Disons, à cette occasion, quelle était l'origine, la construction, et l'arrangement intérieur de cette église, laquelle était un ancien temple de Mars transformé, datant de l'établissement des premiers colons à Florence. Rappelons, à cet effet, que *Fæsulæ*, aujourd'hui Fiesole, était un ancien bourg étrusque, consacré aux observations météorologiques augurales, ou aux Nymphes Hyades (v. Silv. Ital.). Rome s'étant emparée de cette station, y établit un fort, avec des colons militaires (Cicero, Mur. 24). Des colons Fæsulans descendirent, dans la suite, des hauteurs, pour s'établir sur l'Arnus (Arno), nommé communément le *fleuve* (fluor, fluentum); aussi appelat on ces colons les Riverains ou les *Fluviaux* (Fluentini ou Fluorentini, Plin. III, 8; 3, Tacit. ann. 1, 79; Florus III, 21). Ces Riverains formèrent plus tard le municipe romain *Florentia* (Fluviale, Riveraine). Comme le mot *fluor* (flux) fleur d'eau, se prononçait comme *flôr* (fleur), on croyait dans la suite que Florentia signifiait Florissante. On mit dans les armoiries de la ville les fleurs de lis; on consacra la cathédrale à Santa Maria del Fiore; et Dante appela *il fiore*, le florin florentin avec l'empreinte du lis (Parad. 9, 130).

Les colons militaires à Florentia avaient un temple dédié à Mars, et construit en rotonde octogone. Après l'adoption du christianisme cette rotonde fut consacrée à Saint Jean Baptiste, et appelée *Battisteo* (sc. tempio, temple du Battiste). La cella du temple payen fut changé en chœur, et en l'honneur du nouveau patron, le Baptiseur par excellence, on établit au centre de l'église une piscine ou bassin en marbre, octogone comme la rotonde, et servant de baptistère. Le Battisteo était d'abord l'unique église dans l'ancienne Florence. Or, au Moyen âge, on baptisait, aux grands jours de fête, un grand nombre d'enfants à la fois. Aussi, afin de pouvoir servir le peuple plus promptement et plus commodément, établit on autour du bassin en marbre, aux quatre angles de l'octogone, quatre baptistères ornementés, en terra cotta. Ces baptistères, en forme de tuyaux surmontés d'une cuvette évasée, recevaient en bas par une ouverture l'eau du grand bassin de marbre, de sorte que l'eau des quatre baptistères était de niveau avec l'eau du bassin principal.

D'après les renseignements positifs donnés dans les *Gloses* (Chiose) par Iacopo Allighieri, fils de Dante, il arriva qu', au samedi saint, entre le vendredi saint et le dimanche de Pâques, probablement dans l'année 1300, un enfant, Antonio de Baldenaccio de' Cavicciuli, monta, par espièglerie, dans la cuvette d'un des baptistères, comme pour y prendre un bain; il glissa malheureusement dans le cylindre, de manière à y être pris, sans pouvoir ni remuer ni remonter. L'eau du cylindre, déplacée par le corps de l'enfant fut poussée en haut, de sorte que le prisonnier courut le risque de se noyer. Dante averti encore à temps de cet accident, brisa d'un coup la paroi fragile du cylindre en terre cuite, et sauva ainsi l'enfant; ce à

quoi il n'aurait pas réussi, si le cylindre avait été en marbre dur comme le bassin central.

Plus tard, lorsque, après son Priorat, Dante vivait dans l'exil, ses ennemis politiques lui reprochèrent aussi d'avoir commis un sacrilège, comme ayant brisé un meuble de l'église réputé *sacré*. C'est pourquoi Dante profita de l'occasion qui se présenta à lui à propos des cylindres des simoniaques, pour justifier, en peu de mots, ce prétendu sacrilège. Il rappelle que c'est uniquement pour sauver la vie d'un enfant qu'il a brisé le baptistère, et il ajoute :

e questo sia suggel ch' ogni uomo sganni [1],
et que cela soit un bill d'indemnité, afin que tout homme
[m'excuse.

[1] *Sugello* (sceau) est le signe extérieur d'approbation, indiquant que l'écrit, auquel il est attaché, a l'approbation supérieure. Le sceau, indiquant l'approbation, est donc ici synonyme de bill d'indemnité, et cette approbation doit engager tout homme sensé à *excuser* ce prétendu sacrilége.

Ogni uomo sganni est généralement mal interprété. Disons que *ogni uomo* n'est pas l'accusatif de *sganni*, et ne signifie pas *détrompe* chaque homme, mais c'est le nominatif; *che ogni uomo sganni*, signifie : que tout homme *excuse*. En effet, le vieux verbe italien *sgannare* se compose de la négation s' (pour dis) et du verbe dérivé de *ganna* (p. gânda) qui est emprunté au gothique *ga-ando*. *Ando* appartient à la famille *and* (gr. *anti*, opposé), ennemi; *andon* (prendre en mal, traiter en ennemi), poursuivre, accuser; v. all. *geanden* (reprocher, accuser), punir; ital. *ganna* (reproche, accusation), coulpe; v. ital. *gannare* (mettre en faute), accuser; *ingannare* (rendre fautif), séduire, tromper; *sgannare* (mettre hors de cause), disculper, excuser (bas. lat. excausare). Le terme juridique pour dire disculper, était en français *exoiner*, qui dérive de *sokn* (recherche, poursuite, procès); bas. lat. *exsonnium*, p. exsocnium, mise hors de cause, et signifie, comme l'italien *sganna*, exoinement, *excuse* (voy. Fascinat. de Gulfi, - 297).

Cela signifie que le motif d'avoir voulu sauver une humaine, doit fournir un bill d'indemnité, afin que tc homme raisonnable excuse cet acte que les méchants les imbéciles seuls taxent de sacrilège.

D.

RECTIFICATIONS DES LEÇONS DU TEXTE; EXPLICATION DES MOTS ET DES PASSAGES DE LA COMÉDIE MAL COMPRIS

(Voy. *Explication de quelques passages faussement interprétés de La Comédie de Dante*. Paris 1865. — *La Vision de Dante au Paradis terrestre*. Colmar 1865. — *Solution de l'Enigme cinq fois séculaire* concernant l'ombre de *Celui qui fece per viltate il gran rifiuto*. — *Der Jagdhund und der Fünfhundert-Zehn-und Fünfer*. Strassburg 1879).

1.

Mi ritrovai. (Inf., c. 1, v. 2).

Mi ritrovai ne signifie pas *je me trouvai*, physiquement parlant, mais *je me retrouvai*, moralement parlant ou dans le sens de: je revins à moi, je repris ma conscience, après l'avoir perdue dans le sommeil. En effet Dante veut qu'on considère le voyage qu'il va faire dans l'Enfer, dans le Purgatoire, et le Paradis, non comme un voyage *réel*, qu'il ferait de son domicile à Florence jusqu'au Trône de la Trinité, ni comme un voyage fait par un *transport exstatique*, par lequel son *âme* seulement serait sortie, par *exstase*, du corps laissé à Florence, et aurait passé en *réalité* dans l'autre monde. Dante représente son voyage comme ayant eu lieu seulement dans sa pensée ou dans son *rêve*, dont la grâce divine l'a favorisé. Il imagine

donc dans son rêve avoir été transporté en personne, *corps et âme*, de Florence dans la vallée de Géhenne, et que de là, il a continué son chemin à travers l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis. Mais le poète ne peut ou ne veut pas dire au lecteur comment il a été transporté, tout à coup, de Florence aux abords de l'Enfer; il sait que tout ce qu'il dirait, pour expliquer ce passage, passerait pour une fiction invraisemblable; il préfère présenter ce transport comme s'étant opéré d'une manière *miraculeuse*, par la grâce de Dieu. Or toutes les fois que Dante parle d'un tel déplacement ou transport de sa personne, comme ayant été au-dessus de ses forces, et comme s'étant opéré par une puissance céleste, il dit que le déplacement s'est fait miraculeusement, pendant qu'il *dormait*, et n'avait pas conscience ni de lui-même, ni de ce qui se faisait avec lui; en un mot, qu'il ne sait pas comment il a été transporté. C'est ainsi, par exemple, que Dante qui, n'étant pas mort, ne pouvait pas selon la loi générale entrer en chair et en os dans l'Enfer, et n'y pouvait entrer que par un miracle, dit qu'il a été transporté à l'autre rive de l'Achéron, miraculeusement, pendant son sommeil, et dans l'état d'inconscience. C'est ainsi qu'il est également transporté du Propurgatoire à l'entrée du Paradis terrestre par Lucia, pendant son sommeil, sans qu'il sache comment (Purg., 18, 52). De même ici il ne sait pas comment il a été transporté de Florence dans la Géhenne; il ne le sait pas, parce qu'il dormait d'un sommeil si profond qu'il n'avait pas conscience de lui-même. C'est seulement dans la vallée de Géhenne qu'il *se retrouva*, c'est-à-dire qu'il *reprit connaissance* ou conscience.

Dans La Comédie Dante n'emploie pas l'expression de *ritrovarsi* dans le sens vague et prosaïque de *trovarsi* (se trouver physiquement), mais toujours dans le sens moral

de revenir à lui-même, reprendre conscience, reprendre haleine, reprendre repos, après avoir perdu la conscience soit par le sommeil, soit par le chagrin, soit par la terreur, ou après avoir perdu le repos dont on jouissait auparavant. C'est ainsi, par exemple, qu'il dit (Inf. 27, v. 45) que la cité de Forli, après avoir passé par de longues épreuves terribles, reprit haleine et repos, et *revint à elle* (si retrova) sous la domination, quelque tyrannique qu'elle fût encore, des Ordelaffi, aux pattes vertes (sotto le branche verdi).

2.

Silva oscura (Inf., c. 1, v. 2).

La forêt obscure dans laquelle Dante dit avoir repris connaissance, de sorte qu'il sût maintenant ce qu'il faisait, est la forêt lugubre de *Géhenne* aux abords de l'entrée de l'Enfer. Au sud-ouest de Jérusalem, il y a une vallée (héb. *gaï;* cf. norr. *giâ*) qui dans la haute Antiquité était bien arrosée et très agréablement ombragée. Le nomade *Hinnom* s'y étant établi avec sa famille, cette vallée prit le nom de *Ghe-Hinnom* (vallée de Hinnom). Les Israélites idolâtres y célébraient des fêtes en l'honneur de Moloch (*Roi*) et y sacrifiaient, à cette divinité des Ammonites des enfants, en les faisant passer par le feu lustral, et même en les brûlant comme victimes. L'endroit de la vallée où se faisaient ces brûlements eut le nom de *Tofet* (brûlement), lequel rappelle le verbe persan *taften* (brûler) et le grec *thaptein* (*brûler* les morts pour les *ensevelir*). Le roi orthodoxe Josiah fit souiller cet endroit sacrilège en y établissant la voirie; de sorte que, depuis ce temps, la belle vallée du Hinnom fut prise en horreur, et que l'endroit appelé *Tofet* fut assimilé au feu infernal. Du temps de Jésus, le *Ghe-Hinnom* (aram. Ghe-Hinnâm) avait de-

puis longtemps pris la signification de *Feu d'Enfer*. Les juifs hellénistes parlant le grec, et cette langue n'admettant pas le *M* comme consonne finale (ex. *ego* p. egom, *lego* p. legom), ils changèrent les noms propres araméens de *Adam*, de *Mariam* etc., en *Ada*, *Maria* etc. et rendirent par conséquent aussi le nom de Ghe-Hinnam par le nom helléniste de *Ge-enna*, que les traducteurs latins changèrent en *Gehenna*. Ce mot fut adopté par les langues romanes comme synonyme de *Enfer*, et y prit, plus tard, par l'habitude qui émousse toute chose, la signification plus mitigée de *tourment*, qui est restée aujourd'hui, dans ce sens restreint, au mot français *gène* (tourment).

Dante représente la Géhenne, qui est aux abords de l'Enfer, comme couverte d'une forêt lugubre, et affreuse par son obscurité, et par les difficultés que l'on y rencontre. Cette forêt que le poète décrit telle qu'elle est, n'a pas, d'après l'intention du poète, une signification *purement* allégorique, comme symbole de l'obscurité, de la difficulté, et de l'erreur intellectuelle et morale. Dante dit dans le Convito (chap. 24, p. 502) que le jeune homme entre dans la forêt trompeuse de cette vie, et ne saurait trouver le bon chemin, si ceux qui ont plus d'expérience ne le lui indiquaient. Mais évidemment cette forêt est ici également représentée comme étant, par sa nature physique lugubre, en harmonie ou à l'unisson avec l'état obscurci, et tourmenté de l'âme de Dante.

En effet Dante, ayant depuis longtemps quitté le chemin de la vérité et de la lumière, c'est-à-dire la foi chrétienne, et s'étant adonné à la spéculation philosophique, était tombé dans le doute, dans l'erreur, et dans les angoisses du doute; il ne comprenait plus l'état moral, social, et politique de la chrétienté; les partis des Blancs et des Noirs de Florence, les adversaires de l'Empire, et les intrigues

de la Curie romaine le déroutaient, l'exaspéraient, et l'intimidaient, au moment surtout où il allait prendre part au gouvernement de la république. Aussi, lorsqu'il se réveilla dans la Forêt de Géhenne, reprit il également le sentiment pénible de son doute, de ses erreurs, et de ses angoisses, lesquels étaient encore augmentés par l'aspect lugubre et la nature infernale de cette forêt obscure.

3.

Mais pour traiter du **bien** *que j'y ai trouvé*
Je parlerai des autres **choses** *que j'y ai aperçues.*
(Inf., c. 1, v. 8-9.)

Dante ne pouvait sortir du doute et de ses angoisses que par un enseignement surhumain. C'est par la grâce divine qu'il a été accordé à Dante de voir, de son vivant, en rêve, l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis, afin qu'il en rapportât son propre amendement, et y apprît les vérités qui produisent le salut de l'individu et des nations. C'était donc pour son *bien* que Dante a été plongé dans les horreurs de la Forêt de Géhenne, que personne ne peut traverser pendant sa vie, mais seulement après sa mort (che non lascio giammai persona viva). Le poète, après son voyage, a reconnu la grâce qui lui a été faite, et c'est pourquoi il dit ici qu'il va continuer à raconter, dans son poème, les *choses* qu'il y a vues, et qui, malgré les émotions qu'elles lui ont causées, ont contribué à le conduire à son salut.

Le mot *cose* (choses) dérive du latin *caussa*, qui appartient à la famille des mots : sansc. *vadh* (p. *kvadh* secouer, frapper), gr. *othein* (p. *kvathein* secouer), lat. *qvatere* (p. cvathere) et *cudere* (p. *cvadhere* frapper), germ. *hvatan* (pousser). Quant à la forme, le latin *caussa* (p. *cvathta*,

cvassa sc. res, chose secouée) est une espèce de participe passif signifiant objet discuté, chose en pourparler, puis, discussion, procès. Ensuite, comme tout entretien est plus ou moins une discussion, *caussa* a pris, dans les langues romanes, la signification de chose dont on parle ou *cause*, et puis, de chose, de créature, d'être quelconque. Enfin, en philosophie, *caussa* signifie ce qui donne la secousse (ital. scossa), le branle, le mouvement à quelque chose, ou en est la cause soit physique, soit morale, ou métaphysique.

Dante désigne ici par les *cose* qu'il a aperçues dans la Forêt obscure, principalement les trois Bêtes qui lui ont causé de la terreur, mais dont la rencontre a cependant produit son bonheur, parce qu'elle a amené à son secours Virgile, qui à travers l'Enfer et le Purgatoire l'a conduit à son salut.

4.

Je regardai en haut et je vis les épaules,
de la colline déjà revêtues des rayons de la Planète
qui mène droit les gens par tous chemins.
(Inf., c. 1, v. 16-18.)

La Forêt de Géhenne est au pied des buttes du Moriah, de Zion, et du Calvaire, que Dante réunit, dans sa pensée, pour en faire la Montagne du Salut des Israélites et des Chrétiens. Cette montagne s'élève, selon lui, dans l'hémisphère orientale au-dessus de Jérusalem, comme la Montagne du Purgatoire, dans l'hémisphère occidentale, s'élève au-dessus du grand Océan. Dante, plongé dans l'obscurité de la forêt, voit en haut, à l'orient, les premiers rayons du soleil (Planète) dorer les épaules de la colline du Calvaire. Comme le soleil guide, par sa lumière bienfaisante, les hommes (altrui) partout où ils marchent, et qu'il les dirige dans le chemin droit, qui conduit au

salut, Dante, voyant les rayons du soleil levant, reprend espoir et courage, et veut sortir de la forêt en se dirigeant vers le sommet du Calvaire, où il pourra trouver la pleine lumière et par elle le salut temporel et éternel.

5.

Je repris mon chemin dans la plaine déserte
de manière que le pied **ferme** *était toujours* le **plus bas.**
(Inf., c. 1, v. 28-30.)

Dante voulant arriver au haut de la colline du Calvaire ou au salut, quittait la plaine de la Forêt de Géhenne et arriva au commencement de la montée. Si, pour monter, il avait pris le *bon* chemin, c'est-à-dire la montée à *droite,* il aurait pu atteindre bientôt la lumière salutaire de la Foi israélite et chrétienne. Mais il ne lui était pas donné par le Destin ou par la grâce divine de passer directement, et subitement, de l'obscurité et de la terreur physiques, à la lumière et à la joie morales. Il ne devait approcher de son salut définitif ou de la Foi chrétienne que par un chemin plus long et plus pénible, le chemin par la Porte étroite à travers l'Enfer, et le Purgatoire. Ne connaissant pas encore le véritable chemin du salut, et persévérant dans ses dispositions philosophiques, Dante commence la montée en prenant malheureusement par le côté *gauche,* au lieu du côté *droit.* Or, d'après les croyances religieuses de l'Orient et de l'Antiquité, et d'après la symbolique sacerdotale de l'Étrurie, Dante représente toujours, dans sa Comédie, comme une marche *heureuse*, celle qui se dirige à *droite*, et comme une marche malheureuse ou conduisant au malheur, celle qui se dirige à *gauche.* Aussi, p. ex., les chemins battus dans l'Enfer, que prennent Virgile et Dante, sont ils toujours dans la direction à gauche,

tandis que la direction heureuse qu'ils peuvent suivre dans le Purgatoire, va toujours à droite. Le côté droit est, chez les nations de l'Antiquité, le côté principal, honorifique, et heureux. C'est pourquoi la *première* place est celle qui a toutes les places inférieures à sa gauche (v. *La Fascination de Gulfi*, p. 52). Pour honorer une personne, on la place à sa droite. Pour saluer respectueusement un saint personnage, ou pour marquer de la vénération à un objet sacré ou à une divinité, on avait l'habitude chez les anciens Aryas de l'Inde, de faire le tour de l'objet ou de la personne, en leur présentant toujours le côté droit, ou de manière à avoir toujours à sa droite l'objet ou la personne qu'on vénérait. Aussi, en sanscrit, cette circulation honorifique était elle nommée *Pradakchinâ* (la prodexine), *marche à droite*. Dante a aussi imaginé pour les âmes bienheureuses du Paradis, une espèce de ronde ou tournée honorifique; il suppose que ces âmes, pour honorer quelqu'un, font le tour à droite autour de lui, en dansant, et en chantant joyeusement (*Paradis*, ch. 12, terz. 1-10). Le côté *droit* était considéré comme le côté *heureux;* c'est pourquoi, en hébreu, *yâmin* et en arabe *yoummoun*, qui désignent le côté droit, désignent aussi le *bonheur*; de là, par exemple, le nom propre hébreu de *Ben-yâmîn* (Fils du Bonheur) Benjamin. La main droite, comme heureuse, est appelée, en sanscrit, *dakchinâ* (l'adroite), en latin *dextera* (plus habile), en norrain *högri hönd* (main plus adroite). La main droite est considérée, en persan, comme la main par excellence et, pour cela, appelée *dest* (dérivé du sanscrit *dakcha* droit). En grec la main droite est appelée *aristera* (la principale); pour désigner la main *gauche*, comme seconde par rapport à la principale, on dit, en grec, *hetera* (l'autre). En français le mot *gauche* correspond à l'allemand *welk*

(faible, flétri); en provençal, la main gauche est appelée *man seneco* (main vieille) et, en espagnol, *redruna* (arriérée). Ainsi dans toutes les familles de langues, le côté droit est désigné comme le côté favorable et heureux.

Dante aurait atteint heureusement le haut du Calvaire, s'il y était monté par le côté *droit*. Comme le soleil s'y levait à l'orient, en face de Dante, et marchait vers l'occident, le côté *droit* du Calvaire, orienté d'après le soleil, était à la gauche de Dante. En montant par le côté à sa droite, Dante monta par le côté gauche par rapport au soleil. Or, quand on monte *obliquement* le côté gauche d'une hauteur, de manière à avoir la pente à sa gauche, il arrive naturellement que c'est avec le pied *gauche* qu'on enjambe en montant, tandis que le pied *droit*, suivant plus bas le pied gauche, et prenant chaque fois position à côté de lui, après chaque enjambée, se trouve *toujours,* sur la pente, placée tant soit peu *plus bas*.

Dans toute position naturelle et gracieuse, on s'appuie principalement sur la jambe *droite*, en avançant quelque peu la jambe gauche, de sorte que la jambe droite est comme la colonne principale du corps ou son appui *ferme*. Le pied droit est donc appelé poétiquement par Dante le *pied ferme*. En disant qu'il marcha tellement *que le pied droit était toujours le plus bas*, c'est comme s'il disait qu'il montait obliquement sur le côté *gauche* du Calvaire. Aussi son ascension ne pouvait elle pas être heureuse. En effet, déjà au commencement de la montée, il fut repoussé dans la plaine de la Forêt de Géhenne par les trois Bêtes, la Lonze, le Lion, et la Louve.

6.

La Lonze, le Lion, et la Louve (Inf., c. 1, v. 31—54):

Et voici! presqu'au commencement de la montée
une Lonce agile et très vive,
qui d'une peau tachetée de noir était couverte;
et elle ne se retirait pas de devant ma face,
mais tant elle me barrait le passage
que, plusieurs fois, je songeais à m'en retourner.
C'était le temps où commence le Matin;
et le Soleil montait, accompagné des mêmes Étoiles
qui étaient avec lui quand l'Amour divin
donna la première impulsion à ces belles Créatures;
de sorte que j'eus lieu de bien augurer
de cette Bête à la peau tachetée,
d'après l'heure du jour et la douce saison;
mais non au point que ne me donnât de la peur
la vue d'un Lion qui m'apparut.
Celui-ci sembla venir contre moi,
avec la tête haute, et un tel souffle furieux
que l'air semblait en trembler.
Et voici une Louve, qui de tous les appétits
semblait pleine, dans sa maigreur,
et qui a fait vivre misérables bien des gens.
Elle me donna un tel engourdissement
par la terreur produite par sa vue,
que je perdis l'espérance de pouvoir monter.

Évidemment Dante veut dire qu'il lui semblait voir réellement, *en rêve*, les trois Bêtes; mais comme tout ce que ce poète rapporte à ce sujet doit avoir ici une signification symbolique, il s'agit de savoir ce que ces Bêtes signifient.

D'après l'explication traditionnelle, déterminée peut-être par la *Vision d'Albéric*, où saint Pierre dit que la *luxure*, l'*orgueil*, et l'*avarice* sont des péchés qui éloi-

gnent du Paradis, on prétend généralement que la *Lonze* signifie la luxure de Dante, le Lion son orgueil, et la Louve son avarice, et que Dante veut dire que ses péchés l'ont empêché de monter au Mont du salut. Cette explication est, à tous les points de vue, inadmissible; car, d'abord, si certains biographes, détracteurs de Dante, ont prétendu qu'il était entaché de ces péchés, ils n'ont pu trouver d'autre preuve de leur assertion calomnieuse que précisément ce passage dont ils donnent ici cette fausse interprétation. Ensuite, s'il était vrai que Dante eût eu conscience et qu'il eût fait ici aveu de ces péchés qu'on lui prête, il aurait dû certainement le sentir et le déclarer, à plus forte raison, au moment où il arrive aux cercles de l'Enfer, où les luxurieux, les orgueilleux, et les avaricieux expient leur péché; il aurait dû surtout encore exprimer son *peccavi*, lorsqu', au Purgatoire, il se trouvait en présence des âmes qui se purifiaient des péchés de la luxure, de l'orgueil, et de l'avarice; mais il dit alors seulement qu'il avait à extirper en lui quelques mouvements d'orgueil (Purgat., XIII, 133-138). Dante, dans ces moments solennels, n'ayant pas songé à s'accuser des péchés qu'on lui prête, cela prouve évidemment qu'il ne se croyait pas entaché de ces vices.

Ensuite, si Dante avait voulu désigner par les trois Bêtes ses trois prétendus péchés, il n'aurait pas eu la maladresse de représenter la luxure par la Lonze, qui est plutôt le symbole de la cruauté sanguinaire, ni l'orgueil par le Lion, qui est plutôt le symbole de la force oppressive, ni l'avarice par la Louve amaigrie, qui est le symbole de la gloutonnerie. Il y a plus. Comme les vices ne sont pas extérieurs aux pécheurs, mais quelque chose d'*intérieur*, inhérent à la volonté, Dante n'aurait pas désigné les vices inhérents à son âme par des bêtes symboliques existant

en dehors de lui, et qu'il représente comme ses ennemies, puisqu'il les déteste et qu'il les fuit avec horreur.

Que si l'on ajoute que les trois Bêtes ne désignent pas les péchés de *Dante*, mais les vices du *monde*, on ne comprend pas pourquoi Dante ne parle que de ces trois vices, et pourquoi ces vices du monde extérieur empêcheraient Dante de faire son salut personnel. Enfin, que ces Bêtes désignent les péchés de Dante ou les vices du monde, toujours est il qu'on ne comprendrait pas que la Louve doive être tuée par le Chien de chasse, puisqu'il n'est dans la puissance de personne d'extirper l'avarice tout d'un coup, si elle règne, soit dans l'âme de Dante, soit dans les mœurs du monde. Laissons donc cette interprétation traditionnelle, qui n'a pas le sens commun. Voici, selon nous, l'explication vraie des trois Bêtes. Dante, impliqué plus intimement, depuis 1298, dans les affaires publiques de Florence, voyait, d'abord, les désordres causés dans sa ville natale par les Noirs et les Blancs, puis, les luttes illégitimes des princes séculiers et ecclésiastiques, excités par la politique française contre l'Empire, enfin, l'état déplorable de l'Église corrompue par les passions mondaines du sacerdoce. Ces trois auteurs ou causes publiques des malheurs de la chrétienté, Dante les prit en horreur ; ils devinrent ce qu'on a appelé ses trois antipathies ou ses trois colères. Comme Dante ne voulait et ne pouvait pas représenter ces trois partis par des personnages historiques *typiques*, il lui fallut les représenter par des êtres symboliques. Or, d'après le symbolisme usité dans l'ancien et dans le nouveau Testament, il les représentait par trois bêtes féroces. C'est ainsi, par exemple, que les puissances ennemies d'Israël sont représentées, dans les prophéties de Daniel, par quatre Bêtes sauvages, qui, à la fin, seront anéanties par le Fils de l'*Homme* ou par le Messie, lequel, contrai-

rement aux quatre bêtes, aura la figure *humaine*. Dans les prophéties de Jérémie, les trois nations scythes *Gôg*, *Magog* et *Tavus* (voy. *Les Scythes*, les ancêtres des peuples germaniques et slaves; Colmar 1858, et *Les Gètes*; Strasbourg 1859), qui faisaient des incursions dans le pays d'Israël, sont également représentées par trois Bêtes, le Lion, le Loup, et la Panthère. Dante a emprunté précisément à la vision de Jérémie ces trois animaux symboliques, et a désigné par eux les trois partis politiques qu'il considérait comme les principaux ennemis du bonheur de Florence, de l'Italie, et de la Chrétienté. Par la Lonze[1] à la peau tachetée de blanc et de noir, Dante représente les Blancs et les Noirs; par le Lion[2] il désigne les princes rivaux et ennemis de l'Empereur, à la tête desquels se trouvent les rois de France, qu'il désigne encore ailleurs

[1] *Lonza* dérive de *leontia*, qui, originairement, signifie *lionne* (vieux all. *lunze*, *linize*, lionne) et désignait dans la suite une bête fauve qu'on prenait pour la femelle du lion, tel que le tigre, le léopard, la panthère, le guépard, lesquels, comme la lionne, n'ont pas de forte crinière (cf. le lat. *vulpes*, renard, considéré comme la femelle du loup, lat. lupus). De Lonza, les Espagnols ont fait *l'Onza* (l'Once). Ce que Dante rapporte ici de la Lonza s'appliquerait le mieux au guépard; mais, comme probablement il n'a jamais vu cet animal, il se représente la *lonza* comme un lynx, et, ainsi que le peuple, la confond avec ce dernier, en croyant probablement que le nom de *lynce* était identique avec celui de *lonza*. Dante distingue bien entre la Lonce et la panthère; la panthère, selon lui, comme selon la croyance populaire, avait, plus que toute autre bête, l'haleine douce et une odeur agréable. L'ouvrage provençal *Naturas d'alcunas bestias*, dit: «la pantera a tan dous ala e tan de flairan que tot autra bestia.» Aussi Dante comparet il la recherche du plus beau langage italien à la poursuite de la *Panthère* (de vulgari eloquio, chap. 16). La Lonce, au contraire, n'était pas, auprès de Dante, en bonne odeur.

[2] Leone dérive du latin *leo* (p. leon), qui provient du grec *leôn* (p. lechonts), et désigne originairement l'animal *couchant* en embuscade (gr. *lochos*, vieux all. *laga*).

(Parad., c. VI, terc. 107) comme le grand Lion, qui intimide par sa force et sa violence hautaine tout le monde. Enfin il représente l'avidité mondaine et la politique adultère de la Curie romaine par la Louve.

Si Dante avait pu se sentir la foi et la puissance surhumaine d'un Messie, il aurait pu espérer arriver à anéantir ces trois bêtes malfaisantes. Mais n'ayant pas encore la foi triomphante chrétienne, et livré qu'il était au doute philosophique, il eut, à l'approche de son Priorat, des incertitudes, des craintes, des angoisses. Au lieu de prendre la Lonze avec le lasso, qu'il avait préparé, et dont il s'était ceint les reins (voy. Purg. 16, 106), il perdit ici tout courage en présence de cette bête. La vue du Lion et de la Louve l'a également replongé dans les frayeurs et les horreurs de la Forêt de Géhenne, de sorte qu'il ne put pas monter à la paix ni au salut.

Dante rappelle ici, symboliquement, les bons augures qu'il avait tirés des circonstances, au moment où il devait entrer au Priorat. D'abord, il voyait le soleil se lever brillant à l'horizon politique, comme ici le soleil se lève sur la Montagne du salut. Ensuite, il augurait bien de son entrée au pouvoir au printemps, où le monde se rajeunit et reprend nouvelle vie, comme ici le printemps lui donne courage, lorsqu'il voit le soleil répandre sa lumière et sa chaleur; enfin, comme les Blancs et les Noirs s'étaient unis pour le porter au pouvoir et que leur conduite politique *extérieure* (gaietta pelle), loin de lui être hostile, semblait au contraire lui être bienveillante, Dante espérait, comme homme d'État, pouvoir remédier au mal public, et, en domptant les partis de Florence, arriver à la paix et au salut, pour lui et pour sa patrie. Mais ses bons augures ont été déçus; les partis des Blancs et des Noirs se sont coalisés avec le parti français et le parti romain, et

Dante s'est vu replongé dans le doute et les angoisses, ainsi qu'il le dit ici, qu'il fut refoulé par les Bêtes dans la Forêt de Géhenne.

On a laissé subsister, dans toutes les éditions, la leçon de *con rabiosa fame* (avec une faim furieuse). Cette leçon est évidemment fautive : car Dante n'a pas pu vouloir représenter le Lion comme un animal *vorace*, ayant une faim furieuse, et surtout, il n'a pas pu dire que sa faim était si furieuse que l'air extérieur en *trembla*, comme si l'air extérieur pouvait être affecté par la faim qui tourmente intérieurement l'animal.

Il y a trente ans ans que j'ai proposé, dans mes cours académiques, de remplacer la leçon *rabiosa fame* par *rabiose frame* (frémissements furieux), espérant trouver, dans un dialecte italien, le mot *frama* (frémissement), formé du latin *fremere*, comme le mot *brama* (désir) s'est formé du grec *bremein* (désirer). Ne l'ayant pas trouvé jusqu'ici, je remplace aujourd'hui, avec assurance, la leçon fautive *rabiosa fame* par la vraie leçon *rabioso fiame*. Le mot *fiame* dérive du latin *flamen* (souffle), comme *lume* dérive de *lumen* ; et le *souffle furieux* désigne ici l'effroyable rugissement du lion, tellement fort qu'il fait *trembler* l'air.

L'explication, que nous venons de donner de la signification des trois Bêtes, est tellement naturelle, qu'on s'étonne qu'on en ait pu donner une autre. Disons que les commentateurs sont trop souvent comme les moutons de Panurge, qui suivent aveuglément l'exemple donné traditionnellement. Cette tradition commence avec le commentaire de Boccacio, qui, il faut le dire, renferme une foule d'erreurs et de fausses explications. En lisant ce commentaire, on serait même porté à contester à l'auteur les qualités d'un bon commentateur, lorsqu'on voit qu', au lieu d'interpréter le texte (en disant tout ce qu'il faut et

pas plus qu'il ne faut pour l'expliquer), Boccacio se met à côté des difficultés qu'il devrait résoudre, et noie, dans un style verbeux et oratoire, et dans des hors-d'œuvre inutiles, le sens des mots et des choses qu'il devrait expliquer simplement. On pardonne à cet auteur son style et ses défauts d'exégète, quand on voit que ce sont les défauts de son siècle, qui ne s'est pas encore dépétré de la méthode et de l'exposition scolastique. Dante, lui aussi, montre ces défauts dans sa prose du Convito, où le texte de ses canzones est toujours plus clair que le commentaire verbeux et scolastique qu'il y ajoute.

D'un autre côté il y a des choses dans La Comédie dont le sens est tellement facile à saisir, que, si des commentateurs intelligents en donnent une fausse explication, on est en droit de penser que, pour un motif intéressé quelconque, ils n'ont pas *voulu* comprendre le vrai sens. Ces motifs sont quelquefois politiques, quelquefois religieux. Ainsi il est possible que Boccacio[1], chargé par le magistrat

[1] Voici l'explication du nom de *Boccacio*; le latin *bucca* (cavité), est de la famille du sanscrit *bhudj* (replier), *bhûka* (cavité), got. *biuga*, all. *beugen*; de *bucca* (bocca, bouche), les vieux-italiens ont dérivé l'adjectif *boccato* (doué d'une grande bouche) et de boccato s'est formé ensuite l'adjectif dérivé *boccatio* (qui est de ceux à la bouche grande). L'Aretino rend bien en latin ce dernier nom propre par *Boccatius;* il faut donc aussi, comme lui, écrire et prononcer en italien *Boccacio* et non *Boccaccio*. Cette dernière forme correspondrait à un adjectif boccaticio qui n'a pas existé grammaticalement; elle doit son origine à la manie de doubler les consonnes dans l'orthographe, manie qui fait toujours tressaillir le linguiste, quand il voit écrit et qu'il entend prononcer des mots comme *commedia*, *accademia*, etc. L'étymologie doit donner la règle à la prononciation et la prononciation doit se reproduire dans l'orthographe; mais, dans toutes les langues écrites, l'orthographe vicieuse a souvent engendré une prononciation fautive, et des formes inorganiques, adoptées illégitimement, se perpétuent par l'usage.

d'expliquer publiquement La Comédie, ait évité, de propos délibéré, de toucher à des choses politiques, qui auraient pu blesser les partis ou réveiller leurs passions assoupies. Boccacio, par précaution a peut-être préféré expliquer la Lonze et le Lion comme signifiant la luxure et la violence du monde, plutôt que de réveiller les passions politiques, en les expliquant, selon la vérité, comme signifiant les Noirs et les Blancs, et le parti français de Florence. D'autres commentateurs ecclésiastiques, pour ne pas faire tomber quelque blâme sur la Curie romaine, ont préféré faire accroire que la Louve signifie simplement l'avarice, soit de Dante, soit de ses contemporains.

7.

Tel me rendit cette Bête impitoyable
qui peu à peu venant à ma rencontre
Me poussait là où le soleil se tait.
Tandis que je retombais dans la plaine
il s'offrit, devant mes yeux, quelqu'un
qui, à travers le long silence, se montra confusément.
(Inf., c. 1, v. 58-63.)

Les expressions dans ce passage ont été singulièrement interprétées. Voici l'explication vraie que j'en ai donnée dans mes cours il y a trente ans.

C'est un fait physiologique que les sens partent d'un *sensorium commune*, et que, par suite de leur origine commune, les sensations ont des analogies entre elles et peuvent, jusqu'à un certain point, être remplacées les unes par les autres, la vue par l'ouïe, l'ouïe par le toucher, etc. Il suit de là que les sensations des différents sens peuvent aussi psychologiquement permuter entre elles. Aussi dans toutes les langues les mots employés originairemenent pour désigner les sensations de tel sens,

peuvent aussi être employés, non par métaphore poétique, mais par suite de leur analogie psychologique, pour désigner les sensations d'un autre sens. Ainsi, par exemple, le verbe grec *fanai* (pour *fannai*), correspondant au sansc. *bhâ* (p. bhan, lancer, frapper, briller), signifiant originairement frapper la *vue* (briller), a signifié plus tard frapper l'*ouïe*, sonner, *parler*. Ensuite, par suite de ces analogies entre les sens, on a employé, par métaphore oratoire et poétique, le mot désignant la sensation d'un sens à la place du mot désignant les sensations d'un autre sens. Ainsi en peinture on parle de *tons*, quand il s'agit de *couleurs*, et en musique on parle de notes claires, brillantes, quand il s'agit de *tons*. Le troubadour provençal Pierre d'Auvergne, pour dire que le rossignol *chante*, dit que, sur la branche, il *luit* (E'l rossignols qu'el ram *relutz*). Par la même raison Dante se sert de l'expression le *soleil se tait*, pour dire qu'il ne parle pas, qu'il ne brille pas; il a emprunté cette expression à Virgile, qui a parlé de *tacitæ per amica silentia lunæ* (Énéide, II, 255; cf. VI, 265). En latin *sileo* signifie proprement être lâché, relâché (voy. *Die Eddagedichte* der nordischen Heldensage, p. 158), et par suite se relâcher (dans le parler) ou se taire. *Silentium* (le silence) peut être employé, par métaphore poétique, pour dire le relâchement dans l'action de briller, et Dante emploie ici ce terme pour désigner l'absence de lumière. *Per longo silenzio* signifie donc *à travers le long espace obscur*, et doit énoncer que l'éloignement de l'objet entrevu et l'obscurité étaient trop grands pour pouvoir reconnaître clairement quel être c'était. En effet, replongé dans la Forêt obscure, Dante ne pouvait pas voir clairement Virgile, arrivant de loin à son secours; il voyait arriver quelqu'un qu', à travers le long espace obscur qui le séparait de lui, il ne put reconnaître; il ne

savait pas si c'était une ombre, un ange, ou un être humain; cet être apparaissait donc *confusément*. Or l'épithète signifiant confus, vague, indistinct, est exprimé ici par l'adjectif *fioco* (dérivé du vieux latin *flaucus*, all. *flau*, p. flaug), et qui se dit également bien du manque de netteté par rapport aux objets perçus par la vue, et par rapport aux sons perçus par l'ouïe. Ainsi, par exemple, *voce fioca* signifie, dans La Comédie, *voix faible*, confuse, enrouée, et *lume fioco* désigne une lumiere pâle, faible, indécise.

8.

Je nacquis sub Julio bien qu'il fût tard,
et je vécus à Rome sous l'excellent Auguste au temps des dieux faux et menteurs (Inf., c. 1, v. 70-72).

Ainsi que tous les personnages de La Comédie, Virgile est représenté par Dante non d'après la vérité *historique*, mais d'après une conception *typique* (voy. p. 95). Virgile est donc ici, d'après Dante : 1° le plus grand Poète latin; 2° le Philosophe ou le Sage de la Rome païenne, et comme païen illustre et sage, il habite l'Élysée dans l'Enfer; 3° il est le *Prophète* de l'Empire romain naissant, comme ayant prédit le renouvellement politique et religieux du monde; 4° comme partisan de l'Empire et comme philosophe, il connaît le mieux les règles du gouvernement séculier, dont l'Empire est, d'après Dante, l'idéal; 5° aussi at il été choisi par la grâce divine pour guider Dante dans l'Enfer et le Purgatoire, et pour lui enseigner ce qui est juste et vrai par rapport au gouvernement *séculier*, ou ce qui constitue la règle de conduite sociale , morale, et politique, dans ce monde.

D'après l'histoire, Virgile est né citoyen du municipe de Mantoue, l'an 70 avant Jésus ou l'an de Rome 684. S'il

avait voulu passer pour citoyen de la Rome *républicaine*, Virgile aurait dû dire ici, d'après la formule républicaine, qu'il est né Pompejo Magno et Lucano Crasso *Consulibus*. Jules César n'ayant été *Imperator* que dans la signification républicaine de Commandant général des Légions romaines, la formule latine *Sub Julio*, dans la bouche d'un Latin du temps de Virgile, aurait simplement signifié : sous le commandement *militaire* de Jules César. Mais, plus tard, l'Empire ayant été substitué à la République, on disait, déjà du temps de Suétone (Claudius 25), *Sub Augusto*, indiquant, par cette locution, que les habitants de l'Empire n'étaient plus les citoyens de Rome ou de leur municipe, mais qu'ils étaient devenus tous les *sujets* de l'Empereur, lequel n'était plus simplement le commandant des légions, mais le maître absolu de l'Empire romain. Dès lors, à l'exemple des historiens latins de l'Empire, on employa, au Moyen-âge, dans le style de la chancellerie, la formule latine de *Sub Imperatore*... Ce n'est donc pas sans motif, mais avec intention, que Dante, au lieu de parler italien, comme toujours, se sert ici, par exception, d'une formule latine *consacrée* (cf. coram Patre, Par. 11, 62), qui, comme expression brève, concise, et politiquement significative, rend bien la pensée que le poète veut exprimer. Car Dante veut dire par ces deux mots *Sub Julio*, que Virgile, quoique né dans le municipe de Mantoue, est cependant *Romain*, étant né sujet du premier Empereur romain; que Virgile, à son grand regret, n'a pas eu la faveur de voir le commencement de l'*Empire* de Jules, qu'il a seulement vu les dernières années de ce règne (encorche fosse tardi), mais que, du moins, il a vécu plus longtemps sous le second *Empire* de l'excellent Auguste, sous lequel malheureusement règna encore la religion païenne, de l'erreur et du mensonge.

9.

Veltro (Inf., c. 1, v. 101).

Le mot *Veltro* dérive d'un mot keltique *vertragus*, qui se compose : 1° du prépositif *ver* (vieux irl.) *ver*, corn. *var*, kymr. *guar*, gall. *uire* (excellent), lequel semble correspondre à l'allemand *vor* (avant) et indiquer le degré supérieur (excellence), et 2° de *traig* (pied), qui appartient à la famille sans c. *dhradch* (glisser), gr. *trecho* (courir), de sorte que *vertragus* signifie *excellent pied*, et désigne le chien de chasse, aux jambes rapides. De *vertragus*, les Romans ont formé *veltraho*, qui est devenu *veltro* en italien, et *viautre* en vieux français.

D'après la symbolique chrétienne, Jésus-Christ est le bon *Pasteur* qui nourrit à la fois et protège le troupeau des fidèles. Son serviteur ou diacre est le chien de berger, qui veille au troupeau et chasse les loups, de sorte que ce chien de berger est aussi un chien de chasse. Il était naturel de comparer le Vicaire de Jésus-Christ ou son Diacre au chien de berger et de chasse, et de lui donner le nom de *Veltro*. C'est ce qui est arrivé en Italie, surtout depuis le commencement du treizième siècle. Tous les ecclésiastiques, veillant au salut de l'Église, pouvaient se donner ce nom honorifique. Les Dominicains italiens aimaient à se donner le nom moitié latin, moitié italien de *Domini cani* (Chiens du Seigneur), pour exprimer leur vigilance contre les loups (hérétiques), et leur zèle pour le troupeau de l'Église. Après la mort de saint Dominique se forma une légende, d'après laquelle la mère de ce saint aurait rêvé qu'elle accoucherait d'un chien portant dans sa bouche le flambeau de l'Église. Le sceau claustral de l'ordre des Dominicains porte l'image d'un chien, courant sur le globe terrestre, et portant dans sa bouche un flam-

beau brûlant. La légende de la mère de Dominique fut plus tard quelque peu modifiée par rapport au Dominicain espagnol *Ferrer*, qu'on disait s'être annoncé dans le ventre de sa mère, en y aboyant comme un jeune chien. Dans l'église du cloître des Dominicains Maria Novella à Florence, on voit un tableau, de l'école de Giotto, qui représente l'Église combattante et triomphante, et sur lequel les moines dominicains sont représentés comme des chiens tachetés de blanc et de noir, dont les uns gardent le troupeau, et dont les autres chassent les loups.

On comprend d'après cela que Dante a pu donner au futur pape réformateur le nom de *Veltro*. Comme dans la pensée de Dante, ainsi que de tout le Moyen âge, le gouvernement de l'Église appartient au Vicaire du Christ, on comprendra également que le réformateur de l'Église, que prédit Virgile, ne saurait être, en aucun cas, un empereur ou un prince laïque, mais que le Veltro devra être nécessairement le chef suprême de l'Église ou un pape (voy. *Der Jagdhund und der Fünfhundert-Zehn-und-Fünfer*. Strassburg 1879).

10.

Peltro (Inf., c. 1, v. 103).

Le grec *pelidnos* (p. peldinos, cf. lat. *pallidus* pour palnidus) qui signifie pâle, blafard, s'est changé, dans le bas-grec, en *pelitro*, comme, p. ex., au grec diako*n*os correspond le fr. diac*r*e, au latin penna (pour peti*n*a), correspond l'all. fede*r*a, et à l'allemand vilzi*n* (de feutre), correspond l'italien felt*r*o (de feutre), mots dans lesquels la liquide *r* s'est substituée à la nasale *n*. Par *peltro* (p. pelitro, grisâtre, blafard), le peuple désignait, comme par le mot *blafard* (all. plappart, blaffert), un bractéate ou monnaie faite d'une mince lame d'argent (bractea), qui était d'un

brillant sale, d'un titre inférieur, et d'une mince valeur. Dante emploie ici ce mot populaire *peltro* pour désigner le vil argent, la misérable monnaie. *Peltro* désignait ordinairement l'*étain*, (vieux fr. *piautre*, angl. *piuter*) à cause de son brillant pâle, en comparaison du plus beau brillant de l'argent.

11.

Feltro (Inf., c. 1, v. 105).

Le mot *feltro* appartient à la famille sansc. *var* ou *val* (tourner, rouler, crisper); gr. *urnâ* (p. varna crispée) laine, gr. *eros* (p. veros laine), lat. *villus* (p. vilnus crispé) peau de laine, all. *wolle* (laine), sl. *vilna* (laine).

Comme le *feutre* (all. *vilz* laineux) se fait en foulant de la laine, les noms désignant les objets faits de feutre appartiennent à la même famille, comme p. ex. le norrain *feldr*, qui désigne un pardessus ou manteau en laine ou en gros poil, l'italien *feltro* (fait de feutre ou de grosse laine), qui désigne ici le froc ou l'habit de bure, et le français *feutre*, qui dérive de l'italien *feltro*.

Dante, pour dire que les ecclésiastiques, au lieu de se vêtir de soie et de pourpre, devront porter le froc ou l'habit de bure, et rien qu'un habit grossier, dit qu'ils doivent être *trà feltro feltro* (en froc et rien qu'en froc).

Plus tard on a inséré la conjonction *e* entre les deux mots feltro, et comme on ne savait, ou qu'on ne voulait pas, comprendre tra feltro feltro, on a fait de feltro des noms propres devant désigner le bourg *Feltro* et le bourg *Montefeltro*, comme si la réforme annoncée par Virgile devait se renfermer dans les contrées entre Feltro et Montefeltro (voy. *Der Jagdhund,* etc., p. 12).

12.

La seconde mort (Inf., c. 1, v. 117).

Le nouveau Testament distingue entre la mort *physique*, qui détruit le corps terrestre, et la mort *spirituelle*, qui anéantit l'âme. L'Église admettait qu'après la mort physique, a lieu le jugement, d'après lequel les bons vont au Ciel et les mauvais dans l'Enfer. On croyait d'abord que les peines de l'Enfer dureraient *éternellement;* mais, plus tard, pour adoucir cette justice inexorable et ce que le dogme de l'éternité des peines a d'atroce, on établit qu', après le premier jugement et la première punition, il y aurait un jugement dernier, lors de la seconde venue du Christ, et que les damnés seraient alors jugés une seconde fois, qu'ils seront sauvés, s'ils se sont amendés, mais que, s'ils ont persisté dans le péché, ils subiront la destruction complète de l'*âme* ou la *seconde mort.*

Dante avait la tête trop forte et le cœur trop sensible pour pouvoir admettre l'éternité absolue des peines de l'Enfer; il admet la première et la seconde mort, après le premier et le dernier jugement. C'est pourquoi il fait dire ici à Virgile, que les damnés de l'Enfer sont tellement malheureux que tous appellent à grands cris la *seconde* mort, préférant plutôt leur destruction complète, que les tourments qu'ils endurent.

Gridare ne signifiant jamais *appeler* quelqu'un ou l'invoquer en criant, il faut donc lire, dans notre vers, che *a* la seconda morte grida, comme, dans le vers 65, *gridai a lui.*

13.

Iddio (Inf., c. 1, v. 131).

Ce nom, que personne n'a encore expliqué, signifie originairement *Seigneur-Dieu*. Il se compose de *Dio* (lat. *divus* céleste, habitant du ciel, cf. *sub diu*, sous le céleste ou le ciel), signifiant *dieu*, et du terme germanique *en* (*un*, unique, got. *ains*, all. *ein*, bas all. *en*), signifiant *seigneur* (premier, ancien).

Chez les peuples germaniques, tels que les Goths, les Svèves, les Burgondes, les Vandales, les Lombards, comme, en général, chez tous les peuples vivant dans l'état social *patriarchique*, *l'ancien*, le père, le grand-père, l'aïeul, était non seulement le *chef* de la famille, mais aussi le chef de la tribu ou du clan. *Ancien* était donc généralement synonyme de *chef*. Or comme le chef était le premier et l'*unique*, n'ayant pas son pareil ou son égal dans la tribu, les notions de *unique*, de *ancien*, et de *chef* étaient congénères et permutaient entre elles, comme le prouve la signification des mots apparentés, dans les langues anciennes. Ainsi du mot *sa* (ce, celui-ci) s'est formé en sanscrit *sanas* (*un*, premier, ancien), en grec *heis* (pour hens, l'un, l'unique), *henos* (ancien), en vieux latin *senis* (ancien), en gotique *ains* (p. hains, un, unique), en vieux francique *sinis* (ancien). Chez les peuples germaniques romanisés en Provence, en Espagne, et en Italie, le mot gotique *ains* (en) eut à la fois la signification de un, *unique*, et de *seigneur*. Ayant été christianisés par des missionnaires gots, sectateurs d'*Arius*, qui ne reconnaissait pas le dieu *trinaire*, ces peuples appelaient Dieu *En Dio* (le dieu *unique*); mais le mot *En* (unique) avait aussi, dans leur idiome, la signification de chef ou

de *seigneur*. Chez les Provençaux *En* était synonyme de *seigneur*. L'Italien Brunetto Latini dit *En Anfuse* pour *seigneur* Anfuse, et Villani dit également *En Amfus*. En Italie *En Dio* correspondait au français *Dame Dieu*, et à l'allemand *Herre Gott*. *En Dio* s'est changé régulièrement en *Eddio*, et Eddio en *Iddio* (cf. eguale et iguali), de sorte que, du temps de Dante, on ne connaissait plus la signification primitive de *Iddio*, et qu'on le prit faussement pour une forme poétique composée, au lieu du nom simple de *Dio*.

14.

Guerra; mente; scrivesti (Inf., c. 2, v. 4-9).

Voici l'explication de ce passage mal compris. Dante veut dire que, déjà fatigué physiquement et moralement par les terreurs de la Forêt de Géhenne, il s'apprête, sans s'être restauré par le sommeil, à une plus grande *lutte* (guerra), c'est-à-dire à soutenir les fatigues physiques du chemin (del camino) à travers l'Enfer, et à supporter les émotions morales des spectacles qu'il verra. Il espère soutenir ces fatigues et supporter ces émotions avec une fermeté physique et morale telle, qu'il retirera, de cette lutte, son âme, sans qu'elle soit troublée, ni sujette à se tromper, quand elle devra raconter ce qu'elle a vu et appris dans son voyage.

Mais pour parler dignement, en poète, de ce qu'il verra, il faut à Dante à la fois l'assistance des Muses qui donnent la forme de la composition et le souffle du génie élevé (alto ingenio) lequel donne l'inspiration pour la haute poésie. O mon âme, dit il, si tu parviens à écrire dignement ce que tu auras vu et éprouvé, tu démontreras ta propre noblesse; car le sujet étant le plus noble et le plus élevé qu'on puisse choisir, si le génie (mente) du poète se

montre à la hauteur de ce sujet, il prouve par cela même sa propre élévation et sa noblesse.

Le parfait *scrivesti* (tu as écrit) est placé ici pour le futur passé (tu auras écrit), car Dante est ici censé n'avoir pas encore composé La Comédie; *che* scrivesti signifie donc : *alors que* ou *quand* tu auras écrit.

15.

Alto passo (Inf., c. 2, v. 12).

Le mot *passo* (fr. passe, all. gang) est ici un terme emprunté au combat ou à la lutte, et signifie l'entrée dans l'arène, pour lutter avec un adversaire, ou l'entrée (andata) dans une entreprise difficile et périlleuse. *Alto passo* signifie ici *passe* d'une haute *importance*, à cause des suites funestes ou des résultats heureux qu'elle pourra avoir. Ainsi Ulysse (Inf., 26, 131), en parlant de l'*alto passo*, n'entend pas désigner, comme on le croit généralement, les *hauteurs* du détroit de Gibraltar, mais les grands risques qu'il va courir, en entrant dans l'océan inconnu plein de dangers de toute sorte.

16.

Dir con angelica voce in sua favella (Inf., c. 2, v. 56-57).

In sua favella ne dépend pas de *dir* (dire dans son langage), mais se rapporte à *angelica voce*. Virgile ne veut pas dire que Béatrice s'est servie de son dialecte toscan ou florentin, ou du saint patois céleste (l'hébreu) qu'on a supposé être parlé au Paradis, mais qu'elle lui a parlé avec un *timbre* de voix *angélique* (con angelica voce), lequel était remarquable dans son langage toscan (in sua favella).

17.

Lucia (Inf., c. 2, v. 97).

Lucia ne saurait être sainte Lucie ou sainte Luce de l'église de Sicile. C'est un personnage *symbolique*, portant le nom significatif de *Lumineuse*. Voici comment Dante a conçu le personnage typique qu'il nomme *Lucia*.

Lorsque les descendants d'Adam et d'Ève, expulsés de la lumière et de la félicité du Paradis terrestre, furent tombés dans l'erreur et le malheur, Dieu eut pitié d'eux et pour remplacer en partie ce qu'ils avaient perdu, il leur laissa la Raison, qui est le reflet du Logos ou de l'Intelligence divine. Cette Raison est donc d'origine et de nature divine; son symbole habite encore le ciel et porte, selon Dante, le nom de *Lucia* (Lumineuse).

Le reflet terrestre de Lucia est la raison, la philosophie, et la science humaine, que Dante nomme la *Consolatrice*, parce qu'elle console l'humanité de la perte de la vue et de la révélation immédiate de Dieu; il l'appelle aussi la *Pieta* (la Miséricorde), parce que, créée par la miséricorde de Dieu, elle veut consoler et sauver les hommes, en élevant leur raison humaine à l'Intelligence divine. Elle est comme l'aigle de Jupiter, qui transporte Ganymède (l'intellect terrestre) dans les régions lumineuses du ciel. Aussi Dante, attendant au Purgatoire la lumière céleste, fait il un rêve dans lequel il lui semble qu'un aigle l'enlève et le transporte au Consistoire suprême, et à son réveil Virgile lui révèle que *Lucia*, la dame céleste, l'a ainsi transporté (voy. Purg., c. 30, v. 14, 55).

Comme reflet de l'Intelligence divine, Lucia est inférieure en dignité à la révélation directe faite par Dieu aux premiers hommes, et à la révélation apportée par Moïse et par Jésus. Elle est, comme servante de la Mère de Dieu, à

ses ordres (in suo demando); elle est même la servante de *Béatrice*, le Génie du christianisme, comme la Philosophie est la servante de la Théologie. Le siège qu'occupe Lucia au Paradis céleste est seulement à la hauteur et en face de celui qu'occupe le patriarche *Abraham* (voy. plus bas); car ce patriarche, venu avant la révélation de Moïse et de Jésus, a été seulement l'organe qui transmit aux Israélites le culte de Jéhova, pendant l'absence de la révélation des Prophètes et de Moïse, comme Lucia est la lumière qui éclaire l'humanité, jusqu'à ce que celle-ci s'élève, par la foi chrétienne, à la vue et à la contemplation de Dieu.

D'après cette explication on comprendra le passage qui ici nous occupe. Dante, par ses études philosophiques, visait à s'élever à la Lucia ou à la lumière divine. Mais ayant abandonné, après la mort de Béatrice, la révélation chrétienne, et s'étant adonné à la philosophie humaine, ou à la Consolatrice, sans se faire conduire par elle à la foi chrétienne, cette philosophie lui a donné le doute et les angoisses du doute, lesquels l'ont poursuivi dans son rêve jusque dans la Forêt de Géhenne. Effrayé par les trois Bêtes, il invoque la Mère de Dieu; celle-ci, mère des grâces, veut qu'il soit sauvé; elle donne à ce sujet des ordres à Lucia, lui disant que Dante, qui compte parmi ses fidèles, a besoin d'elle. *Lucia* qui, comme son nom de *Pieta* et de *Consolatrice* l'indique, est pleine de pitié (nemica de ciascun crudele), va trouver sa maîtresse *Béatrice* et lui dit que Dante, qui l'a tant aimée autrefois, se trouve dans une grande détresse. *Béatrice*, toute émue, descend du Paradis dans l'Élysée de l'Enfer, et prie *Virgile* de conduire Dante vers elle, à travers l'Enfer jusqu'au Paradis terrestre. Virgile s'acquitte fidèlement de cette mission.

18.

Rachel (Inf., c. 2, v. 101-102).

Quelle est la conception que Dante s'est faite du personnage qu'il nomme *Rachel?*

Dante distingue, d'après Saint Paul, la justification par la *foi*, de la justification par les *œuvres*. Selon lui, les bonnes œuvres donnent au juste le bonheur; mais la foi, consistant dans l'aspiration spirituelle (speme) et dans l'amour suprême, procure seule la béatitude. L'union des œuvres et de la foi mène à la béatitude parfaite. Cette béatitude a été obtenue, selon Dante, par Saint Bernard. Aussi le placet il, comme saint parfait, au dessus de Béatrice, qui, comme symbole du christianisme, représente l'aspiration continuelle vers cette béatitude parfaite, obtenue par Saint Bernard.

Dante voit l'expression symbolique de l'aspiration de la foi et de la justice par les œuvres dans l'exemple de *Marie* et de *Marthe*. Marthe faisant son devoir, jouit du contentement que donne l'accomplissement du devoir; *Marie* a une plus haute aspiration, elle a soif de la parole de vie du Seigneur, et Jésus déclare que la part de Marie est supérieure à celle de Marthe.

A l'exemple symbolique de Marie et de Marthe dans le Christianisme, Dante assimile l'exemple symbolique de *Léa* et de *Rachel*, dans l'ancien Testament. D'après son interprétation symbolique du récit biblique, il voit que Léa est joyeuse, se contentant de la foi transmise par Abraham, et que son amour est complètement satisfait avec Jacob. *Rachel*, au contraire, aspirant à un amour supérieur, fait attendre son prétendant Jacob, pendant quatorze ans. Aussi Dante fait il de Léa le symbole représentant la religion de ceux, parmi les patriarches Israélites,

qui se contentent de la foi d'Abraham, et il fait, au contraire, de *Rachel* le symbole représentant la foi supérieure des Israélites, qui attendent le *Messie* de l'avenir. *Léa* s'en tient à la justification par la *loi* judaïque avant Moïse, mais *Rachel* préfigure la *foi* messianique des *prophètes* d'Israël; elle n'est plus simplement juive, elle est presque chrétienne par son aspiration.

De ces données générales, Dante a déduit les détails symboliques suivants :

Comme, par la justice des œuvres, on arrive à l'innocence, on mérite par cela même aussi d'habiter le Paradis terrestre, ou l'ancien séjour d'innocence et de bonheur d'Adam et d'Ève. C'est pourquoi *Matelda*, qui est le symbole de l'innocence, et du bonheur que donne l'innocence, habite, le som met du Purgatoire, ou le Paradis terrestre. Mais de même que l'aspiration vers Dieu est un degré supérieur à l'innocence du cœur, Béatrice, qui est le symbole de cette aspiration spirituelle, habite, non pas, comme sa servante Mathilde, le Paradis *terrestre,* mais le Paradis *céleste.*

D'après Dante, *Léa* est le symbole du devoir terrestre et du bonheur que procure l'accomplissement de la loi traditionnelle ou la foi d'Abraham. Léa est pour le Judaïsme, ce que Mathilde est pour le Christianisme; elle habite, comme Matelda, le Purgatoire, mais elle ne réside pas, comme elle, dans le Paradis terrestre; elle se trouve plus bas, dans le Séjour des justes, qui aspirent seulement au Paradis terrestre.

Rachel, la sœur de Léa est, dans le Judaïsme, le symbole de l'aspiration vers le Christ, comme, dans le Christianisme, Béatrice est le symbole de l'aspiration vers Dieu. Aussi Rachel, supérieure à sa sœur, habitet elle le Paradis *céleste,* et elle y a sa place à côté de *Béatrice.*

Lorsque Dante est arrivé, dans le Purgatoire, au Séjour des justes, qui, avec leur justification par leurs œuvres, n'ont pas encore l'amour céleste, il voit, dans son rêve, Léa qui dit (Purg., c. 27, terz. 100-108) :

Si quelqu'un demande mon nom, qu'il sache
Que je suis Léa, et je vais entrelaçant
Ces beaux bras pour me faire une couronne.
Je m'orne pour me plaire quand je regarde au miroir;
La sœur mienne Rachel ne s'éloigne jamais
De son miroir; elle reste auprès, toute la journée;
Elle est avide de regarder, avec ses beaux yeux,
Comme moi à m'orner, avec mes bras;
Elle se plaît à voir, et moi à agir.

On comprend maintenant pourquoi, dans le passage que nous expliquons, Dante place Béatrice à côté de Rachel qui est le symbole de la foi judaïque, aspirant déjà, par l'attente du Messie, au Christianisme. Béatrice est placée auprès d'elle au premier rang, mais séparée d'elle par le couloir qui, dans le brillant amphithéâtre du Paradis céleste, sépare les personnes de l'Ancien Testament, des personnes ayant eu la foi chrétienne.

Comme Lucia, la Servante de la Vierge Marie et de Béatrice, occupe un siège inférieur d'un degré à celui de Béatrice, elle est, comme il est dit ici, censée monter d'une marche pour aller parler à sa Maîtresse dans l'intérêt de Dante.

19.

Fiumana (Inf., c. 2, v. 108).

Le mot Fiumana (sc. aqua, eau diluvienne, déluge) est originairement un adjectif formé de *fiume*, comme fontana (eau de source) est formé de *fonte;* il signifie la mer effrayante et engloutissante, et il désigne ici par méta-

phore le danger de mort physique et morale ou la catastrophe qui menace, comme une inondation, d'engloutir Dante dans la Forêt de Géhenne. Ce déluge symbolique est tellement grand, qu'il n'est pas surpassé par l'Océan, ou comme dit Dante, que l'Océan n'a pas sur lui l'*avantage* de la grandeur et de la puissance; il ne remporte pas, sous ce rapport, la victoire sur lui; en d'autres termes, ce déluge est tout aussi effrayant et dangereux que le grand Océan, puisque Dante éprouve toutes les terreurs de ceux qui sont menacés d'être engloutis par les vagues de l'Océan furieux.

20.

L'Inscription de l'Enfer (Inf., c. 3, v. 1-10).

Dante connaissait l'usage des Grecs et des Romains, de mettre des inscriptions (gr. epigrammata) sur les temples, les monuments, et même sur des maisons particulières. Ces inscriptions énonçaient ordinairement quelques détails historiques, suivis d'une sentence ou d'une pensée concernant la nature et la destination de l'édifice. Aussi Dante place-t il une inscription au-dessus de la porte d'entrée de l'Enfer, et cette inscription énonce l'origine et la nature de cette triste cité. L'inscription dit que l'Enfer a été *créé* par Dieu, qui seul existe de toute éternité; qu'il a été créé *après* le ciel, les anges, et la terre, qui sont des créatures *éternelles*, seulement en ce sens, qu'elles existeront à toute éternité. Mais en lisant que les peines de l'Enfer sont *éternelles*, Dante est interdit; il sent que l'éternité des peines, qui est un dogme de l'Église, est en contradiction avec un autre dogme concernant la *seconde* mort (voy. p. 212) et avec sa propre croyance intime, d'après laquelle les pécheurs, s'ils s'amendent, seront sauvés lors du second jugement, ou, s'ils persistent dans l'impénitence,

seront anéantis entièrement par la seconde mort. Dante soumet son doute à Virgile; mais ce philosophe, étant païen, n'est pas de force à résoudre cette difficulté, et il lui répond par une fin de non recevoir.

Il est évident que Dante, avec intention, rend attentif à la contradiction apparente qui se trouve entre les deux dogmes de l'église; car s'il n'avait pas eu cette intention, il aurait pu, comme il est l'auteur de l'inscription, la rédiger de manière qu'elle eût exprimé tout juste sa croyance individuelle.

21.

Tu verras les gens déplorables qui ont perdu le don de la raison etc. (Inf., c. 3, v. 16-69).

Ce passage, un des plus importants de La Comédie, n'a été compris par personne; en voici l'explication. Dante part de l'idée juste que sans le don de la raison, il n'y a pas de responsabilité, et là où il n'y a pas de responsabilité, il n'y a pas de péché; c'est pourquoi les fous, non seulement par suite de leur simplicité, mais aussi de leur irresponsabilité, sont, dans plusieurs langues, appelés *innocents*. Or les aliénés, les fous ou les innocents, n'ayant pas de raison, et n'étant pas responsables de leurs actes, ils ne sauraient être punis dans l'Enfer, comme des pécheurs ordinaires. Aussi Dante placet il le Séjour des aliénés et des fous, non dans l'Enfer proprement dit, qui commence seulement au delà de l'Achéron, aux cercles appelés *Limbes*, mais il le place aux abords ou au cercle *extérieur* de l'Enfer, qui se trouve en *deça* de l'Achéron.

Dans l'Antiquité et au Moyen âge, les individus et les sociétés considéraient tout acte commis contre leurs intérêts et leur croyance comme un acte de volonté perverse, méritant une punition sévère, soit sur terre, soit dans

l'Enfer. A côté de ces idées barbares, dans l'État et dans l'Église, se forma un courant philosophique, qui considérait les fautes et les crimes comme produits plutôt par l'erreur intellectuelle que par la méchanceté. Cette manière de voir grandit peu à peu, au point qu', à la fin du Moyen âge, on arriva à représenter les péchés comme des actes de *folie*, et, au lieu de plonger les pécheurs dans les tourments de l'Enfer, le jugement philosophique les représenta embarqués sur la *Nef des Fous*, pour être conduits au Pays des Aliénés. Cette manière trop bénigne d'apprécier le péché, s'est accrue de plus en plus dans les temps modernes, où l'on sent davantage la rigueur, tant des lois psychologiques et physiologiques, que des lois purement physiques. Pour obvier aux excès et aux inconvénients qui résulteront un jour infailliblement de cette manière de juger, la philosophie aura à établir, par des preuves plus fortes que celles qu'elle a présentées jusqu'ici, que l'homme jouit réellement de la *liberté* morale.

Dante, homme intelligent et de cœur, mais en même temps esprit religieux, ne pouvait pas croire qu'un homme de sens fut tellement pervers, qu'il pût repousser, de gaieté de cœur, et à moins d'être fou, les dons du Saint Esprit. Aussi at il considéré les hommes qui regimbaient contre la grâce de Dieu comme des *fous*, qui ont perdu le sens et la raison. C'est ainsi qu'il représente l'empereur Julien l'apostat, qui, malgré son érudition et son âme juste, s'est avisé de réfuter l'Évangile, comme le chef des fous dans le Cercle des aliénés. Voici maintenant les explications nécessaires pour comprendre ce que Dante a dit en général des âmes renfermées dans le Cercle des aliénés, et de Julien l'apostat, constitué leur chef, en particulier.

Entré dans le Cercle des fous, Dante y entend d'horribles exclamations dans différents idiomes, des voix aiguës

et confuses (voci alte e fioche) d'hommes, de femmes, et même d'enfants, le tout accompagné du battement des mains entrechoquées. Tous ces bruits produisent un tumulte qui tourbillonne dans l'atmosphère éternellement rembrunie (senza tempo tinta), comme s'enroule la poussière de sable quand il vente (quand le vent souffle) en tourbillon (quando spira a turbo).

Les âmes des fous ne sont, de leur nature, ni bonnes ni mauvaises. N'ayant plus la raison qui est la base de la véritable vie intellectuelle et morale, elles n'ont pas à proprement parler *vécu* (mai non fur vivi); elles ne peuvent pas non plus être remarquables par leur caractère soit bon soit mauvais, mais elles sont insipides, insignifiantes, et *viles,* c'est à dire qu'elles ne méritent que le dédain et le mépris. Aussi Virgile trouvet il indigne de lui de s'arrêter auprès de ces âmes folles et misérables; il a hâte de passer outre. Dante, lui aussi, sachant que ces âmes folles n'ont pas de volonté ni bonne ni mauvaise, trouve qu'elles n'ont rien à lui apprendre, ni en bien ni en mal; et comme le principal but de son voyage c'est d'y trouver des enseignements sur ce qui, dans l'ordre social, moral, et religieux, est bon ou mauvais, il veut passer rapidement devant ces âmes qui n'ont donné, dans leur vie, ni l'exemple du mal ni l'exemple du bien. Cependant il demande à Virgile, par curiosité, de lui faire connaître les âmes les plus remarquables dans les différentes catégories de fous. Virgile se borne à lui indiquer, dans la foule, une première catégorie d'âmes folles, celle des âmes qui suivent sans discernement et sans conscience leurs chefs méchants; elles se trouvent mêlées ici aux Anges fous qui, lors de la rébellion de Lucifer, ne sont pas restés fidèles à Dieu, et ne se sont pas donnés non plus à Satan, mais se sont tenus de côté (per se foro). Ces anges déchus n'ont pas été

reçus, de nouveau, dans le ciel. Le ciel ne les a pas admis, pour ne pas en ternir les splendeurs par leur admission; ils ne sont pas non plus dans l'Enfer, afin que les pécheurs ne se glorifient pas d'avoir parmi eux ces fous, presque innocents. N'ayant pas de volonté, ils ne peuvent pas prendre la résolution de devenir meilleurs, et, ne pouvant s'amender, ils ne peuvent non plus espérer le pardon dans le second jugement, ni l'anéantissement par la seconde mort, par la raison qu'ils ne sont pas des pécheurs obstinés. Aussi, ennuyés de leur existence misérable, préfèrent ils tout autre sort, quel qu'il soit. Ayant fait connaître à Dante cette première catégorie de fous, Virgile passe outre.

Dante, en suivant Virgile, rencontre une seconde catégorie de fous; c'est, comme il va l'apprendre bientôt, la catégorie des auteurs fous, qui malgré leur talent ont perdu leur raison en reniant, dans leurs écrits, la vérité divine. A la tête de cette troupe, Dante voit s'avancer un enseigne, c'est à dire un chef portant, comme tel, une enseigne; il en conclut que ce chef a été, dans sa vie terrestre, un porte drapeau, un chef de parti, un prince. Ce prince porte drapeau s'avançait en tournant, comme une girouette, sans cesse sur lui même (correva girando); il semblait piqué par la tarentule, et emporté comme dans la danse folle de Saint Gui ou dans la danse des fanatiques. Dante en conclut que ce prince avait été comme une girouette et avait changé souvent d'avis, de parti, de conviction, et de foi; par cela même, ce chef fou semblait être dans l'impossibilité de jamais arriver à une fixité raisonnable, et au repos de l'âme donné par la grâce de Dieu (pareva indegna d'ogni posa; lat. indignans omnem requiem). La foule qui suivait le chef girouette devait, à ce qu'il parut à Dante, avoir eu, dans sa vie terrestre, le même

défaut, le même vice, la même folie que leur guide porte drapeau, seulement à un degré moindre; en effet, c'était comme Dante l'apprit bientôt, la foule des écrivains fous; et il était étonné de les voir si nombreux. Ces âmes ne tournoyaient pas comme leur chef sur elles mêmes; elles couraient seulement dans une agitation fébrile continuelle, derrière leur chef tournoyant.

Jusque là Dante, en voyant ce chef et sa suite, ne pouvait pas encore deviner à quelle catégorie de fous l'un et l'autre appartenaient. Mais bientôt il reconnut, dans la foule, un Florentin, qu'il connaissait comme étant, selon lui, un auteur fou; il comprit dès lors que le chef et sa suite appartenaient également à la même catégorie des fous auteurs. Se rappelant à l'instant le personnage, qui, dans l'histoire primitive de la Chrétienté, est signalé comme un prince laps et relaps, comme un renégat et apostat de la foi chrétienne, et comme un auteur frappé de folie, il comprit, en regardant le chef qui portait son drapeau-girouette, que c'était là Julien l'apostat, l'empereur inconstant qui avait porté dans sa vie, d'abord le *labarum*[1] avec le monogramme du Christ, ensuite le *vexillum* ou l'ancienne enseigne païenne de la république romaine. Cet empereur qui, plein de talent et de justice, a abusé de la grâce que Dieu lui a faite, est devenu, dans la tradition, le prince des

[1] Voici comment j'explique les mots jusqu'ici inexpliqués de *labarum* et de *vexillum*. *Labarum* (sc. textum, toile-lambeau) est un adjectif-substantif qui signifie affaissé, tombant, flasque, et désigne le lambeau de toile flasque (vieux-fr. *labeau*, all. *lappen*) qui sert de bande flottante, de flamme (cf. auriflamme), ou de drapeau (petit drap). — Le latin *vexillum* (p. vecsululum) est le diminutif redoublé de *vecsus* (agité, secoué); cf. *vexare* (secouer, houspiller); le vieux-latin *vecsus* est placé pour *dvecsus*, comme *bonus* pour *dvonus*, et il correspond au sanscrit *dhvadjas* (drapeau), au norrain *dukr* (drap), et à l'allemand *tuch* (drap, toile) voy. *Rigs-Sprüche* p. 184.

écrivains fous, parce que, dans sa pitoyable folie (per viltate), il a composé la fameuse réfutation (*rifiuto*, p. rifiutazione) de la foi chrétienne, et publié, en sept livres, ses *Discours contre les Chrétiens* (hoi kata tòn Christianôn logoi), dont les trois premiers portent le titre de *Renversement des Évangiles* (Anastrofè tôn Evangeliôn).

Dante, qui a, comme Virgile, un souverain mépris pour les auteurs fous, ne daigne pas prononcer le nom de l'empereur Julien; il croit l'avoir désigné suffisamment par ce qu'il dit de lui, comme ayant été dans l'histoire un mauvais empereur, une girouette, et un fou. Malheureusement, cette désignation n'a pas été comprise par les commentateurs, et *celui qui a fait la fameuse réfutation* est resté jusqu'ici une énigme cinq fois séculaire.

Il me serait fastidieux de réfuter en détail l'explication évidemment absurde, d'après laquelle celui qui a fait la fameuse réfutation serait le saint Pape Célestin V. Passons plutôt à l'explication non encore donnée par personne de la suite du récit fait par Dante.

Les âmes des auteurs fous comme celle de Julien et de sa suite, ne jouissant pas de ce qui constitue la vie morale et intellectuelle (non fur vivi), sont malheureuses, étant privées de la grâce divine (*sciaurati*[1]). Ces malheureux

[1] Le mot *sciaurati* se compose d'abord de la préposition *ex*, qui s'est changée en *sci* (p. ics) comme dans *sciamen* (lat. exagmen, examen), *scempio* (lat. exemplum) etc., et ensuite du participe passif *augurati*, contracté en *aürati*. Le verbe vieux-italien *augurare* signifie prévoir, et désigner le destin, principalement le destin favorable; *augurato* signifie qui est prédestiné pour être heureux, et, dans le sens chrétien, celui qui a la grâce de dieu. En latin *augustus* signifie prédestiné au bonheur par le vol favorable des oiseaux sacrés, et en vieux-latin *augusiom*, (sc. omen) changé en *auguriom*, désigne le bonheur ou le malheur prédit par les oiseaux. Le mot vieux-latin *auguss* plus tard *augur* (p. augurr),

sont ennuyés (*ignudi*[1]), et tourmentés par leurs lubies et leurs fantaisies, que Dante symbolise par des mouches (mosche), les mouches étant les symboles des pensées importunes, comme cela est énoncé dans des locutions telles que, par exemple : il prend la *mouche ;* quelle *mouche* te pique ? salir le *mosche* al naso etc. Ils sont aussi tourmentés et piqués par les *guêpes*, par lesquelles Dante symbolise les piqûres sanglantes de la mauvaise conscience. Ces guêpes piquent leur tête, le siège de leurs pensées folles, et font couler à terre, le long de leur corps, leur sang (substance vitale; héb. sang, synonyme de substance vitale) corrompu;

se compose de *au* (p. *avi* oiseau) et de *gus* (sansc. *djush*, lat. *gustus*, all. *kiesen* ou *küren*, fr. *choisir*) et désigne l'augure qui prévoit le bonheur ou le malheur *choisi* par le destin. Du bas-latin *augurio* (destin *choisi*) s'est formé le provençal *agur*, le vieux-français *heür* (fr. bon-*heur*, mal-*heur*), et le vieux-italien *aürato* (heureux, par la grâce divine), enfin *sciaurato* (desheuré, disgracié, privé de la grâce divine).

[1] Le mot vieux-italien *ignuido* (ignudo) se compose d'abord de la préposition *in*, qui n'est pas ici la particule négative, comme dans *ignoto* (p. in-gnoto, inconnu), mais signifie la mise en état, comme dans *innudare* (mettre à nu), *ingannare* (rendre fautif). *Ignudo* pour *ignuido* (poussé dans l'ennui) dérive du vieux-latin *enuga* égratignure, agacerie, moquerie (lat. *nugæ*), du vieux-italien *noia* (deplaisir) et *innoia* (prov. *ennuei*, fr. *ennui*, all. *nekerei* (moquerie), et il appartient à la famille du sanscrit *nagh* (p. gnagh égratigner), du grec *knaio* (ronger), de l'allemand *nagen*, du latin *nugæ* (agaceries, moqueries) etc.

Le mot *ignûdo* (poussé dans l'ennui) est devenu homonyme du vieux-italien *ignudo* qu'on a employé pour *innudato* (mis à nu, représenté nu), et qu'on a écrit *ignudo* comme on écrit *ogni* pour *onni* (omni). *Ignudi* désigne les nudités représentées en peinture et en sculpture. Mais *ignudi* (ennuyés, tourmentés), bien que homonyme, n'a absolument aucun rapport avec *ignudi* (représentés nus); car ce dernier mot provient de *innudare* (mettre à nu), et le latin *nudus* (p. *ne-udus* non couvert) dérive du latin *uo* (p. *huo* couvrir, *ind-uo* revêtir, *ex-uo* dépouiller), comme le sansc. *nag'nas* (p. *nagunas* non-couvert, nu) dérive de *gu* (couvrir), comme le

ce qui signifie que la substance vitale de leur pensée folle, au lieu de s'élever au ciel, tombe dans la fange, et au lieu de nourrir et d'édifier l'âme des pieux, devient la vile pâture de l'ignoble multitude (da fastidiosi vermi). Dante veut dire par là que les écrits des auteurs fous ne sont goûtés que par ceux qui sont méprisables comme eux; ils ne profitent pas aux Élus, tandis que le sang (la substance de vie, de foi, et de charité) des saints et des martyrs engendre sans cesse la vie, la foi, et la charité, ainsi que le disent les légendes qui racontent que, dans les jardins de Madonna degli Angeli, à Portiuncula et à Subiaco, les

gotique *na-kvads* (non-couvert, nu, all. *nackt*) dérive de *ku* (couvrir). On comprend d'après cela qu'il est déplacé, en bon italien, de dire d'un individu *réellement* nu qu'il est *ignudo*, au lieu de *nudo;* mais en parlant, par exemple, de la Vénus de Médicis, on dit bien *Venere ignuda* (Vénus représentée nue).

Par suite de l'homonymie on a confondu *ignudo* (ennuyé) avec *ignudo* (mis à nu), et l'on a prétendu que l'un et l'autre *ignudo* était synonyme de *nudo*. Mais jamais Dante n'emploie *ignudo* dans le sens de *nudo;* il l'emploie toujours dans le sens de ennuyé, harcelé, tourmenté. C'est pourquoi, pour rétablir le texte original, défiguré par les copistes et les interprètes, il faut faire les corrections suivantes:

Inf. C. 3, v. 100 lisez lasse e *ignude* (harassées et harcelées) au lieu de lasse e *nude*; C. 3, v. 116 lisez graffiati e *ignudi* au lieu de *nudi* e graffiati; C. 14, v. 19 lisez d'anime *ignude*, au lieu de d'anime *nude;* C. 16, v. 35 lisez che *ignudo*, au lieu de che *nudo;* C. 23, v. 118 lisez attraversato e *ignudo*, au lieu de e *nudo*; C. 24, v. 92 lisez genti *ignude*, au lieu de genti *nude;* C. 30, v. 25 lisez smorte e *ignude*, au lieu de e *nude*. Dans le vers 20 du chant 18 de l'Inferno, *nel fondo erano ignudi i peccatori* ne peut pas signifier que les pêcheurs étaient *nus* au *fond* de la fosse, mais cela doit dire qu'ils étaient *tourmentés* dans l'enfoncement ou à l'extrémité de la bulga, où se tenaient les démons, qui infligeaient des coups aux âmes à mesure qu'elles passaient devant eux. Les vers 65 et 66 du 3 chant erano *ignudi* e stimolati molto da mosconi e da vespe, doivent être traduits: ils étaient *harcelés* par des mouches, et piqués par des guêpes.

roses blanches et rouges de la chasteté et de l'amour sont nées des gouttes de sang de Saint François d'Assisi et de Saint Benoît.

22.

A turbo spira (Inf., c. 3, v. 30).

Au lieu de *il turbo*, il faut lire *a turbo*; *spira* est ici un verbe impersonnel comme le français *il vente* (le vent souffle); *a turbo spira* signifie le vent souffle en tempête, ou au point de devenir tempête.

Spîrare (p. speriare, spierare) exprime originairement l'idée de courber, onduler, bouillir; il appartient à la famille sansc. *svar* ou *sval* (voûter), *svalyas* (arrondi, disque solaire), gr. *sfaira* (p. sfaria) sphère; *hèlios* (p. svelios) soleil; lat. *spirare* (jeter des bouffées, des halènées), *halitus* (haleine, souffle); kelt. *apal* (p. hapal, arrondi) pomme; cf. gr. *Apollon* (p. apalion, ami du disque solaire), norr. *svalr* (bouillant, frais), *hvalr* (soufflant) baleine, cf. gr. *balaina* (p. hvalaina) souffleuse; all. *schwül* (bouillant); *qvell* (bouillonnant) source; *qvalm* (bouffée vaporeuse).

23.

Com' augel per suo richiamo (Inf., c. 3, v. 117).

Dante ayant quitté le Cercle des fous, arrive au bord de l'Achéron, que les âmes pécheresses doivent passer pour entrer dans l'Enfer proprement dit. Caron les fait entrer dans sa nef, une à une, en leur faisant le signe fascinateur d'entrer; elles entrent l'une après l'autre, et sont dès lors prisonnières dans l'Enfer; elles y entrent comme l'oiseau qui est pris dans les filets, attiré et fasciné qu'il est par sa réclame. La *réclame* (richiame) ou l'appel est le son ou le cri naturel à l'oiseau qu'on veut prendre, et qui est trai-

treusement imité par l'oiseleur, afin d'attirer les oiseaux dans les filets. Richiame signifie aussi, par métaphore, l'*appel* fait, avec bonne intention, par Dieu, moyennant les charmes et les beautés de la création, afin d'attirer par là les hommes vers leur Créateur, ou vers l'Auteur que révèle la nature créée (voy. Purg., 14, 147).

Dante, comme être vivant, ne pouvait pas passer l'Achéron, dans la nef de Caron; il fallait qu'il fût transporté à l'autre rive d'une manière miraculeuse. Pour exprimer ce transport miraculeux, Dante dit qu'il n'en a pas eu conscience, parce que ce transport s'est opéré pendant son sommeil (voy. vers 136, et p. 190).

24.

Les âmes dans les Limbes (Inf., c. 4, v. 31).

Dante, après avoir passé l'Achéron, entre dans les Cercles de l'Enfer qu'il appelle les *Limbes*. L'église chrétienne des premiers siècles ne connaissait que le Ciel et l'Enfer. Lorsqu'on eut distingué, outre les bons et les méchants, encore ceux qui n'étaient ni bons ni méchants, ces âmes intermédiaires entre le Ciel et l'Enfer, eurent pour Séjour la bordure (lat. *limbus*) inférieure du Ciel, et la bordure supérieure de l'Enfer; de là le nom de *limbes* au pluriel. Dante en adoptant pour sa Comédie la division ternaire de l'Enfer, du Purgatoire, et du Paradis, admet néanmoins aussi les Limbes; mais il ne les plaça pas entre le Paradis et l'Enfer, il les plaça au bord supérieur de l'Enfer, à l'entrée de l'Enfer proprement dit.

Trop fidèle partisan du dogme orthodoxe, mais peu rationnel, de la tradition, Dante place dans les Limbes les âmes de ceux qui, sans avoir péché, ont le grand tort de n'avoir pas été baptisés, tels que les enfants morts sans baptème, et les païens, tels que Virgile.

Le baptême étant la porte par laquelle on entre dans la foi chrétienne et dans l'aspiration (speme) vers Dieu, qui, seule, donne le salut (voy. v. 36), Dante croit devoir placer dans les compartiments de l'étage supérieur de l'Enfer ou dans les Limbes, tous ceux qui n'ont pas été baptisés, ou qui n'ont pas été ramenés des Limbes au Ciel par Jésus Christ, comme par exemple Adam et Abraham, qui furent sauvés, parce que, bien qu'ils ne fussent pas baptisés, ils avaient conservé cependant la vraie foi qui est le commencement de l'aspiration vers Dieu.

25.

Speme; in disio (Inf., c. 4, v. 42).

Les mots féminins *speme* et *spene* ne sauraient, en aucun cas, être dérivés de l'accusatif latin *spem;* car aucun mot, dans les langues romanes, n'est dérivé de l'accusatif (v. Curiosités linguistiques, I). Ces mots n'ont aucune parenté avec le latin *spes* (p. speces), qui appartient à la famille sansc. *paç* (regarder), gr. *skep*, v. lat. *specio*, et signifie expectation, attente, espoir; *spes* a formé régulièrement le pluriel *speres* (p. speses), le verbe dérivé *sperare*, et le substantif roman *sperantia* (tenant de l'expectant). *Spene* (p. spenimen) et *speme*, appartiennent à la famille gr. *spâo* (p. *spano* tirer), *spanis* (traction, désir, besoin), all. *spinnen* (tirer, filer), *spân* (traction), et ils signifient *attraction*, *aspiration*. Bien que Dante les croie, sans doute, apparentés à *spes*, il leur donne cependant toujours la signification de *aspiration* au salut, ou de tendance d'arriver à l'amour de Dieu. C'est pourquoi il dit que les païens, comme Virgile, sont tenus en suspens par leur désir (in disio) d'arriver au salut; mais ils n'y arrivent pas, parce qu'ils n'ont pas la grande attraction (alta speme) c'est

à dire l'amour divin, qui, supérieur aux désirs terrestres et même aux aspirations de la philosophie, conduit seul à la béatitude. C'est ainsi que Dante justifie aussi la place qu'occupent, d'après le dogme, les âmes condamnées aux Limbes, en montrant qu'elles sont dans l'Enfer, non seulement parce qu'elles n'ont pas été *baptisées*, mais surtout parce qu'elles n'ont pas eu la grande *attraction* vers Dieu, qui donne la foi chrétienne par le baptême, et qui seule procure la béatitude ou le bonheur d'adorer Dieu comme il convient (v. Inf. IV, 34).

Dante a trouvé, dans quelque commentateur d'Aristote, le terme grec *hormè*, qu'il cite, mal à propos, à l'accusatif *hormen* (voy. *Convito*, vol. 2, p. 476), mais qu'il traduit bien par l'*appetito* dell' animo (il quale in Greco è chiamato *hormen*), de sorte que le terme grec *hormè* correspond assez, pour le sens, au terme roman *speme*.

26.

Je vis une lumière qui vainquit dans l'Empire des ténèbres (Inf., c. 4, v. 67).

Vincia est ici employé pour vinc*ea*, et ne signifie pas *ceindre*, mais *vaincre*. La lumière qui est victorieuse signifie qu'elle est forte, au point qu'elle peut *vaincre* l'obscurité que les ténèbres lui opposent.

La leçon du texte vulgaire *ch' emisperio* est évidemment corrompue. Dante emploie le mot *emisperio* toujours dans le sens propre d'hémisphère de la terre; et comme il ne se figure jamais l'Enfer ni le Purgatoire comme un hémisphère, mais toujours comme un abîme et comme une élévation conique, il n'a pas pu donner ici à l'Enfer le nom d'hémisphère. Évidemment *Ch' emisperio* est un lapsus calami du premier copiste pour *Ch' in Imperio*. L'Enfer est l'*Empire* des ténèbres par excellence.

La lumière (fuoco) que Dante voit dans l'Empire des ténèbres n'est pas produite par un astre lumineux quelconque, mais résulte de l'ensemble des auréoles de gloire ou de la lueur que répandent les illustres païens, qui habitent l'Élysée dans l'Enfer.

Les anciens Grecs croyaient que les dieux apparaissaient sur la terre, entourés d'un nuage brillant que les Latins appelaient *nimbus* (nuage); Apollon seul se montra dans tout l'éclat de son soleil. L'idée de la lumière ou de l'auréole, qui entoure les divinités solaires, se retrouve, sous une autre forme symbolique, dans le buisson ardent où apparaît Jéhova, et dans les rayons lumineux ou les *cornes* de Moïse. C'est d'après ces rayons, qui sortent de la tête de Moïse, que les chrétiens ont donné aussi à Jésus Christ, aux Saints, et aux Martyrs, une auréole circulaire et une *gloire* cruciforme, qui, du reste, entouraient déjà la tête des anciennes divinités solaires de l'Inde et de la Grèce.

Dante représente les Bienheureux du Paradis comme des Sphères brillantes. Il admet aussi que les païens illustres de l'Élysée sont entourés d'un éclat physique de gloire, et que le castel qu'ils habitent est éclairé physiquement par la splendeur morale de ceux qui y résident.

27.

Les plus grands poètes du paganisme (Inf., c. 4, v. 95-102).

Dante considère comme les plus grands poètes du paganisme : Homère, Horace, Ovide, Lucain, et Virgile; il donne naturellement la première place, au point de vue prophétique, à Virgile, qu'il fait proclamer par la voix de la Fama (Renommée), comme par un hérault invisible, *altissimo poeta* (poète ayant la plus haute vue sur l'avenir de la foi chrétienne, cf. Virg. Eclog., 4, 4).

Dante trouve les cinq poètes formant une compagnie (scuola, schiera) ou confrérie avec Virgile, qu'il représente comme le Seigneur de la poésie sacrée (del' altissimo canto), laquelle, par son inspiration prophétique, plane, comme l'aigle, au-dessus de la poésie profane des autres grands poètes de l'Antiquité païenne.

Virgile prenant d'abord à part ses quatre collègues, leur fait savoir que Dante qui l'accompagne est un de ses élèves, un poète lyrique chrétien renommé, qui promet de devenir illustre par la composition d'un grand poème didactique. Là-dessus les poètes firent à Dante un geste de bienveillance et de première salutation (salutevol cenno) de bienvenue. Cette première salutation, comme marque *préliminaire* (di tanto), fit sourire Virgile de satisfaction; car ce témoignage d'honneur était donné à la fois à lui, comme au maître, et à Dante comme à son disciple. Puis les poètes firent à Dante un plus grand honneur encore, en s'entretenant avec lui comme avec un confrère. Ils s'entretiennent avec le poète chrétien sur la question principale concernant la valeur *morale* de la poésie païenne; ils avouent que leur vie et leur poésie sont dépourvues de cette aspiration d'amour pour l'Éternel, qui seule inspire la plus haute poésie. Ensuite comme les qualités de la forme, par lesquelles brillent les poètes païens, disparaissent devant le fond sublime de la poésie, ils accordent la palme et la suprématie au poète chrétien, qui prendra sur le ton de cette haute poésie (voy. Bonagiunta, p. 142). Dante, comme poète chrétien, aspirant, par sa Comédie, à cette haute poésie, sent que cet entretien et cette discussion étaient utiles et de mise en présence des plus grands poètes païens, mais, par modestie, il ne veut pas raconter ici, dans son poème, le sujet de cet entretien, qui aurait préjugé la valeur supérieure de sa Comédie.

28.

Minos le juge de l'Enfer (Inf., c. 5, v. 5-12).

Au Moyen âge la procédure juridique, comme par exemple dans le Miroir saxon (Sachsenspiegel), recommande au juge d'être *assis*, et d'avoir en siégeant la majesté du *lion*. Dante représente aussi Minos, le juge de l'Enfer, comme un lion frémissant, ayant la tenue sévère (stavvi), ou siégeant avec une majesté terrible. Le lion Minos, en siégeant, tient sa queue, qui est d'une longueur ordinaire, repliée sur ses genoux, à l'instar d'une ceinture. Pour énoncer son jugement, ce juge muet indique le numéro des Cercles de l'Enfer où le condamné doit expier sa peine; et il le fait en battant autant de fois (tanti volte) son flanc de sa queue de lion. L'explication d'après laquelle il se *ceint*, par exemple sept fois, quand le condamné doit aller au septième cercle de l'Enfer, est inadmissible, car elle suppose que Minos ait une queue sept fois plus longue qu'une queue de lion ordinaire; et comment pourrait il se *ceindre* de cette longue queue, si, par exemple, il s'agissait d'indiquer le premier cercle de l'Enfer?

29.

Ingannare (Inf., c. 5, v. 20).

Voici comment s'est formé le mot *ingannare* et quelle en est la signification primitive.

Du mot germanique *and* (opposé, ennemi, cf. gr. *anti*, opposé), s'est formé le verbe *anden* (traiter en ennemi), accuser, et *geanden* (reprocher, accuser). En vieux italien *ganna* signifie reproche, coulpe, et *gannare* (mettre en cause), accuser, rendre coupable; *ingannare* signifie rendre fautif, induire en erreur, séduire en trompant; *sgannare* (p. disgannare), disculper, excuser.

30.

Resta ; altrui (Inf., c. 4, v. 31).

Resta n'a pas ici la signification de *cesser* (all. rasten), mais de *manquer;* il signifie primitivement se tenir en arrière (lat. *re-stare*) et manquer, comme, par exemple, dans *non restera per me* (il ne manquera pas par ma faute, il ne tiendra pas à moi). Dans l'Enfer la tempête souffle *toujours* et ne cesse jamais; mais elle ne balotte pas toujours les *mêmes* damnés. Ainsi que dans les prisons, les damnés ne sont pas toujours tourmentés, sans interruption, sans cesse, ni trève, mais ils le sont par intervalles et successivement. Virgile s'adresse donc à Françoise et à Paul Malatesta *au moment* où, pour eux, le vent *manque*, ou quand le vent s'apaise (si tace) et leur permet de s'arrêter, comme cela arrive régulièrement come fa) par intervalles. Aussi Dante dit il : « Quand *l'autre*, c'est-à-dire le vent, ne leur refuse pas de s'arrêter. » On traduit généralement *l'autre* (altri) par Dieu, comme si Dante avait jamais osé songer à désigner l'Être suprême par un nom aussi familier que *l'autre,* ou comme si l'entretien de Françoise avec Dante était tellement important, qu'il ait fallu, pour l'amener, l'intervention directe de Dieu, qui cependant dans La Comédie n'intervient jamais directement, ni dans l'Enfer, ni dans le Purgatoire, ni même dans le Paradis.

31.

Allotta (Inf., c. 5, v. 53).

Personne n'a encore expliqué ce mot vieux-italien. Dans les anciennes langues germaniques *vaka* signifie *veiller, éveiller*, et le gotique *uhtvo* (réveil), le vieux

saxon *uchta* (réveil), le langob. *otta* signifient le temps où l'on se réveille, l'heure du matin (voy. *Rigs Sprüche*, p. 138). Le lombard *otta* (réveil), a pris, comme *vigilia* (veille), la signification d'heure, en général, de sorte que *allotta* a la même signification, mais non la même origine, que *allora* (cf. fr. *alors*, dérivé de ad illas horas, à ces moments).

32.

Che succedette à Nino, e fu sua sposa (Inf., c. 5, v. 59).

Si ce vers n'énonçait qu'un fait historique ordinaire et sans importance, on serait en droit de dire que Dante n'a pas pu le composer tel qu'il est ici, parce qu'il ne donne jamais, dans La Comédie, des détails historiques semblables, à moins qu'ils n'aient, selon lui, une certaine importance.

Un commentateur, Paravia, qui ne voyait pas la vraie portée de ce que ce vers énonce, a cru devoir le corriger en lisant *che sugger dette a Nino e fu sua sposa;* il fait ainsi dire à Dante que Sémiramis a été à la fois la mère de Ninus qu'elle a allaité, et son épouse. Jamais Dante n'a songé à renforcer ce qu'il dit des déréglements de Sémiramis, en la représentant encore comme vivant dans l'inceste avec son fils. Sémiramis, selon lui, était l'épouse de Ninus, mais non de son fils, lequel s'appelait *Ninyas* — Dante veut dire dans son vers que Sémiramis était d'autant plus coupable dans son immoralité, qu', épouse du général Médon, elle fut élevée par Ninus, à cause de sa beauté, de son intrépidité, et de son intelligence, au rang d'*Impératrice*, et que, comme épouse de *Ninus*, du premier souverain qui fut *Empereur* dans l'Antiquité, et lui ayant succédé à sa mort comme première Impératrice, elle

a forfait par ses déréglements au devoir et à l'institution de l'*Empire*, qui a déjà été préparé par Dieu dans la haute Antiquité (voy. *Dante*, de Monarchia, lib. II, p. 102).

33.

E ei modo ancor m'offende (Inf., c. 5, v. 102).

La leçon ordinaire, qui n'a pas de sens, et, pour cela, a été singulièrement interprétée, doit être corrigée comme ci-dessus et expliquée ainsi : *ei* (lui, l'amour) *modo ancor* (actuellement encore) me blesse (m'offende). Françoise veut dire que son amour pour Paul a été tellement fort que, actuellement encore, jusque dans l'Enfer, il la blesse de son aiguillon. Comme *modo* a ici l'accent syntactique, Dante a employé la forme ancienne, complète, accentuée ; sans cela il aurait mis, comme dans les dialectes modernes, au lieu de *modo*, la forme abrégée *mo*.

34.

E cio sa'l tuo doctore (Inf., c. 5, v. 123).

Au lieu de *dottore* (docteur), il faut lire *doctore* (guide), car Virgile est bien appelé *savio* (Inf., 7, 3), parce qu'il connaît bien les choses et la mythologie anciennes, mais il ne porte jamais le titre de *docteur*. Il est, au contraire, toujours le conducteur (duce, duca, ductor), le guide de Dante.

Dante énonce souvent la pensée que le sentiment le plus poignant qu'éprouvent les damnés dans l'Enfer, c'est de se souvenir du bonheur de leur vie terrestre. Françoise voit que le guide Virgile seul est, comme elle, une ombre qui habite l'Enfer, tandis que Dante, avec son corps terrestre, n'appartient pas réellement à l'Enfer, et y a Virgile pour conducteur (doctore). Virgile sait donc ce qu'ignore

Dante, au sujet des souvenirs poignants qu'éprouvent les damnés. Aussi Françoise fait elle appel ici à l'expérience personnelle du poète, et non à quelque personnage de son Énéide, que d'ailleurs elle ne connaît pas, ne sachant pas le latin.

Il est à remarquer que Dante met dans la bouche de Françoise des expressions presque latines, telles que *anima*, *persona* (masques, corps), *modo* (actuellement). Il n'est donc pas étonnant qu'il lui fasse dire aussi *doctore* pour *duce, ductor*.

Comme Dante appelle toujours Virgile son guide (doctore) et non son professeur (dottore), il est nécessaire de changer dottore en *doctore*, également dans les vers suivants, Inf., 5, 70, 123; Inf., 16, 13, 48; Purg., 21, 131, et même Purg., 18, 2. On comprend que les copistes, connaissant bien le mot *dottore*, mais bien moins le mot *doctore*, aient partout changé doctore en dottore.

35.

Cerbero il gran vermo (Inf., c. 6, v. 22).

Le nom de Cerbère dérive du grec *kerberos*, qui est sans doute formé, comme son dérivé norrain *Garmur*, de *kreoboros*, et signie dévorateur de charogne (voy. *Weggewohntslied*, p. 49). Comme Cerbère est un *chien* de garde, Dante le représente avec une tête de boule-dogue; et comme il est un chien de l'*Enfer*, il se le représente, ainsi que Satan, avec les quatre pattes et la queue du Serpent ou du Dragon (Serp-volant). D'après sa forme de dragon, il est ici nommé *vermo* (ver, serpent, dragon). La figure du chien-dragon se voit fréquemment représentée en sculpture dans les *gargouilles* des églises et des édifices publics du Moyen âge.

36.

Papæ Sàtan! Papæ Satan! — all' epe! (Inf., c. 7, v. 1.)

Les Grecs donnaient le nom de *Plutôn* (Très-riche) et les Latins celui de *Dis* (p. divits, riche) au dieu de la terre souterraine, parce qu'on croyait que les souterrains de la terre renfermaient les richesses végétales et minérales que produit la terre fouillée, labourée, et exploitée. Les Ioniens avaient un dieu particulier nommé *Ploutos* (Richesse), qui présidait à la richesse. Par suite de la signification du nom de *Plutôn* et de *Ploutos*, quelques mythologues anciens ont confondu les deux divinités. Dante les confond également, d'autant plus qu'en italien le nom *Pluto* (p. Plutone, cf. Plato p. Platone) est identique avec *Pluto* (p. Plutus).

D'après Dante *Pluto* est le dieu infernal des richesses, lesquelles détournent les hommes de la justice. Pluto préside comme chef au Cercle des Avaricieux; et comme, d'après l'Évangile, l'avarice est la racine de tout mal, Pluto est placé sous la domination de Satan, qui est le Chef suprême de l'Enfer, et que, pour cela, Pluto invoque comme son maître et son Dieu.

Dante représente Pluto comme un vieillard, et le fait parler comme tel en termes archaïques presque latins. Il n'y a absolument aucune raison de supposer que Dante fasse parler à Pluto une autre langue que l'italien, qu'il met dans la bouche de tous les personnages de La Comédie, sans aucune exception; car ce n'est pas une exception si Dante rapporte quelques phrases en latin (ex. sub Julio; coram Patre), qui est la langue de l'Église et de la chancellerie. Ce n'est pas non plus une exception, quand notre poète fait prononcer des paroles inintelligibles à Nimrod

(Inf., 31, 77), car Dante les représente comme n'appartenant à aucune langue humaine.

Virgile et Dante s'apprêtent à entrer dans le cercle où règne Pluto. Ils viennent de quitter le Cercle des Gloutons ou des Ventrus, adonnés au ventre ou à la panse. Ces Gloutons n'étant pour ainsi dire qu'un ventre, le nom de ventre ou de panse désigne, par synecdoque, aussi les Ventrus. Dans le vieux latin le mot *epa* (p. *vêpa*, soufflée, enflée, panse) appartient à la famille, sansc. *kapis* (p. kvapis), souffle, vapeur, grec *kapnos* (vapeur, fumée), lat. *vapor* (vapeur), *opimus* (enflé, gras), got. *vamba* (ventre), et signifiait, comme son dérivé vieux italien *epa*, à la fois ventre et ventru.

Au moment où Virgile et Dante descendent des rochers qui entourent le Cercle des Ventrus (v. 6), Pluto s'aperçoit que Dante, avec son corps terrestre, n'est pas une ombre, et que, pour cette raison, il n'a pas le droit d'entrer dans le Cercle des Avaricieux. Pluto songe donc à repousser les voyageurs, et à les empêcher de descendre du rocher. Par un mouvement de surprise et d'étonnement il leur crie, d'abord, deux fois : *papæ Satan !* (que diable ! que diantre ! comment vous présentez-vous ici !). Puis, il ajoute : allez retourner là d'où vous venez ! retournez *chez les Ventrus !* (all' epe !)

37.

Strupo (Inf., canto 7, v. 12).

Strupo est un ancien mot lombard correspondant à l'allemand *straub* (gestrüpp), qui signifie ce qui se dresse, se hérisse, se redresse, regimbe, et s'insurge. Ici *strupo* signifie la révolte (cf. all. *streben*, s'efforcer ; angl. *strife* ; cf. all. *streiten*, combattre).

38.

Burli (Inf., c. 7, v. 30).

Burlare provient de *burellare*, dérivé de *borella* (boule) et signifie proprement lancer comme une boule, et puis faire rouler avec prodigalité, *prodiguer* (cf. lat. *prodigere*, lancer en avant).

39.

S' incinse (Inf., c. 8, v. 45).

Du grec *kueo* (p. kuveo, renfermer dans une cavité) dérive *engkuos* et *engkuôn* (p. engkuonts, gros, plein). De *engkuonts* les latins ont formé *incyents*, dont dérive, dans la basse latinité, *incincta* (engrossée, grosse), et le verbe *s'incingere* (s'engrosser, devenir mère).

40.

Erichthô (Inf., c. 9, v. 23).

Nous l'avons vu (p. 207), Dante a représenté Virgile comme son guide (*doctor*, p. 239), non seulement parce que, comme poëte, comme philosophe (savio), et comme prophète (Eclog. 4, 4), il était son meilleur guide intellectuel, moral, et politique, mais aussi parce qu'il connaissait les chemins de l'Enfer, étant déjà une fois descendu jusqu'au fin fond de ce séjour. En effet, il est dit dans les traditions légendaires du Moyen âge, sur l'enchanteur Virgile, qu'une magicienne thessalienne, à laquelle on a, d'après Lucain (Pharsale 6, 507), donné le nom d'Erichthô, l'a conjuré de descendre de l'Elysée, où il était, jusque dans l'Erèbe, appelé plus tard le Cercle de Judas (Giudecca, Inf. 9, 27), pour en retirer l'âme d'un ennemi de l'empereur César, probablement Pompeïus ou Cassius (cf. Parad.

6, 72). Cette première descente de Virgile au fond de l'Enfer, eut lieu peu de temps après sa mort, mais avant la descente du Christ dans les Limbes, pour en ramener les âmes des Justes israélites et payens non baptisés. A la mort du Christ il y eut des tremblements de terre et des bouleversements jusque dans l'Enfer (voy. Inf. 21, 112; 23, 136), de sorte que Virgile, lors de sa *seconde* descente dans l'Enfer avec Dante en 1300, y trouva quelques chemins défoncés et changés, où sa mission de guide devint difficile.

41.

Deh! (Inf., c. 10, v. 94).

Par son origine *deh!* n'a rien de commun avec *Dio* (Dieu); c'est une particule exclamatoire, contractée de *de* (donc) et *eh!* (eh), signifiant *hé donc!* et exprimant l'invitation de faire attention et de prêter l'oreille; cf. all. *hé! da!* (eh! là!)

42.

Dar di piglio. (Inf., c. 12, v. 105).

D'un verbe signifiant *saisir* (sansc. *paç*, got. *fahan*, all. *fangen*, *packen*) sont dérivés en latin les mots *pecus* (animal pris, apprivoisé, approprié) et *peculium* (approprié, propriété). De peculium on a dérivé le verbe *peculiare* (saisir, approprier, donner en propriété), et de *peculiare* dérive l'italien *pilliare* (pigliare) avec la signification d'approprier, saisir, prendre; enfin de pigliare s'est formé *piglio* (saisie, prise, attouchement).

Le verbe *dare* (donner) a quelquefois le sens de faire sentir l'*effet*, comme, p. ex. dans *donner du cor*, pour faire entendre le son du cor; *dar di piglio* signifie donc faire sentir l'attouchement; ainsi Inf. 22, 73: *i volle dar di piglio giu d'alle gambe* (il voulut lui faire sentir

son attouchement au bas des jambes); Inf. 24, 22: ***diedemi di piglio*** (il me fit sentir son attouchement, en m'embrassant pour me protéger); Inf. 22, 75: ***si volse intorno con mal piglio*** (il se tourne à droite et à gauche avec de mauvais attouchements, en donnant des coups de coude); Purgat. 3, 64 ***con libero piglio rispose*** (Virgile me répondit en me prenant dans ses bras, de manière à me laisser marcher librement, près de lui). On s'explique maintenant facilement le vers qui nous occupe: ***dier nel sangue e nell' aver di piglio*** veut dire que les tyrans firent sentir (au monde) leur attouchement, dans le sang (qu'ils répandirent) et dans les propriétés (qu'ils dévastèrent).

43.

Si cola. (Inf., c. 12, v. 120).

Dante dit: Celui-là (Guido de Montfort, le lieutenant de Charles d'Anjou en Toscane), pour venger la mort de son père Simon de Montfort, a percé, dans le sanctuaire de Dieu (in grembo a Dio), ou dans la cathédrale de Viterbe, le cœur de Henri, fils de Richard de Cornouailles et neveu du roi d'Angleterre Henri III; ce cœur *suinte encore* (si cola) aujourd'hui, sur la rive de la Tamise. Cet énoncé doit signifier en général que le meurtrier est puni ici dans l'Enfer, mais que sur la terre le meurtre, commis en 1271, n'est pas encore *vengé* en l'année 1300. En effet, chez les peuples sémitiques et indogermaniques les locutions: le sang *fume* et *crie* au ciel, les blessures *saignent*, suintent encore, etc., énoncent que Dieu et les hommes n'ont pas encore *vengé* le meurtre (voy. *Die Eddagedichte der nordischen Heldensage*, p. 281), et c'est pourquoi Dante dit ici que le cœur percé de Henri suinte encore. Le fait est que Charles d'Anjou n'a pas puni son lieute-

nant, l'assassin de Henri; mais le roi d'Angleterre Édouard I a fait placer sa propre statue près d'un pont de la Tamise, tenant dans sa main la capsule renfermant le cœur de son cousin Henri, et l'inscription latine sur la capsule faisait dire à l'assassiné : « Mon cœur percé par le glaive, je l'offre à lui (au roi Édouard) dont je suis le parent. » Cela prouve que le roi d'Angleterre a voulu ainsi dire à son peuple qu'il vengera tôt ou tard le meurtre de son parent Henri. Cette statue et cette inscription Dante les a vues à Londres lors de son séjour dans cette ville, probablement dans l'année 1298 (voy. ci-dessus p. 180) et neuf ans avant la mort d'Édouard qui n'avait pas encore exécuté sa vengeance en 1300. Il faut même admettre que Dante parle de cette vengeance pour indiquer ici, indirec tement et discrètement, le sujet pour lequel il a été envoyé à Londres par la république de Florence.

44.

Cesare (Inf., c. 13, v. 65).

Cesare a ici la signification générale de *Chef-suprême*. Quelle est l'origine du nom de César? Ce nom commun, devenu nom propre, appartient à la famille étymologique qui a ses représentants dans toutes les langues indo-européennes; exemples: sansc. *kis* (poindre, jaillir) rayonner; *kaisas* (jaillissant, bouillonnant) crinière; *kaisavas* et *kaisaras* (chevelu) soleil, lion, cheval; *kaisarin* (lion, cheval); grec *Aisar* et *Aisaros* (pour Haisar, Haisaros) nom d'un torrent près de Crotone; latin *cæsar* (chevelu); *cæsius* (rayonnant, flamboyant); *cæsaries* (chevelure); en kymro-gallique *Hæsus* (chevelu) Soleil chevelu; en gallique *gæsum* (lat. jaculum); en étrusque *æsar* (p. hæsar chevelu) Soleil chevelu (cf. Suet. Aug. 97); en gotique

hais (rayonnant) flambeau; en vieux-allemand *gis* (bouillonnant); *gêr* (lat. jaculum); en norrain *geisir* (jaillissant); en slave *kosa* (chevelure) etc.

Les Hindous donnaient à Krichnas, à l'incarnation du soleil Vichnous (vi-snus re-muant) l'épithète de *kaisaras* (chevelu) par rapport à la crinière flamboyante du Soleil dont il était originairement le symbole. Chez les Vieux-Latins, *cæsar* était un nom commun, désignant ceux qui avaient une chevelure flottante comme le dieu Soleil. Les anciens peuples germaniques et slaves, qui se faisaient passer par les fils de Soleil, portaient la chevelure longue comme symbole, selon eux, de leur force et de leur liberté. Tandis que les esclaves avaient la chevelure coupée, les hommes nobles et libres étaient chevelus, comme les Francs *chevelus* et les Hazdings (norr. haddingiar) descendants de Hadding (Chevelu).

En vieux-latin le nom commun *cæsar* (chevelu) n'existait déjà plus que comme nom épithétique; le premier Latin qui soit connu comme l'ayant porté est L. Aelius Verus. Les Latins ne connaissant plus la signification de *cæsar*, ce nom devint un nom épithétique donné, au hasard, à des individus qui comme Jules César n'étaient rien moins que chevelus. Les Anciens, dont les connaissances linguistiques sont toujours restées très imparfaites, ont expliqué maladroitement le nom propre de César (Jules). C'est ainsi que Pline le naturaliste (7, 9, 7) admet, ce qui est impossible, que ce nom ait été donné à Jules César par rapport à sa naissance opérée, à ce qu'on disait, moyennant l'incision appelée plus tard, d'après cette opération, la *cæsarienne* (a cæso utero). Jules César lui-même ignorait complètement la signification de son nom épithétique. Aussi dans la guerre des Gaules ayant été entouré d'ennemis, il entendit un Gaulois lui crier *cæsar!*

C'était probablement le cri gaulois *ceadh-ar* (cesse-combat!) qui équivalait à *rends-toi à merci!* Mais Cæsar crut qu'on lui avait crié son nom, et il en conclut dans la suite que le nom César était d'origine gauloise. (*Serv.* ad Æneid. 11, 743). Un soldat romain ayant, dans la guerre mauritanienne, entendu prononcer le mot maure *cæsar*, qui signifiait *éléphant*, on en a conclu que Cæsar désignait l'éléphant (*Serv.* ad Æn. 1, 290.). D'autres, avec plus de raison, rapprochaient le nom de César de l'étrusque *Æsar* (Soleil chevelu), sans pour cela savoir expliquer le sens de ce nom (Suet. Aug. 97). En général personne dans l'Antiquité n'a connu la signification vraie du nom de César.

Octavien, le neveu, le fils adoptif et l'imitateur sournois de son oncle César, prit, par politique, le nom de Jules César, comme pour se faire passer pour un *second* Jules César. L'oncle étant devenu, comme Imperator ou commandant en chef des légions romaines, le Maître de la République, le neveu prit également le titre de Cæsar imperator, qui, par antonomase, et l'esprit de servitude des Romains aidant, eut bientôt la signification politico-militaire de Chef suprême de l'Empire romain. Pour se donner une consécration divine ou le droit divin sur l'Empire romain, Octavien prit, par hypocrisie religieuse, le nom sacerdotal de *Augustus* (gr. *Sebastos* consacré); car *Augustus* signifiait consacré par l'augure sacré du Destin (v. p. 227). Les premiers empereurs romains portaient de préférence le titre sacerdotal de *Augustus*, laissant aux princes impériaux le titre militaire de Cæsar. Cependant déjà à la fin du premier siècle, Cæsar, surtout chez les Orientaux, était synonyme de *Empereur*. C'est ainsi que les Evangiles désignent l'Empereur par le titre de *Kaisar*, et dans l'Apocalypse l'empereur Néron est désigné, en

araméen, par *N'ron Qesar*. Plus tard l'Empereur d'Orient fut de préférence nommé en grec *Kaisar*. Les peuples germaniques n'ayant jamais eu que des rois, Ulfilas le goth, guidé par l'exemple des Evangiles qu'il traduisit, et par l'usage diplomatique de son temps, emploie le terme grec de *Kaisar* pour désigner l'Empereur. Charlemagne eut dans les langues germaniques le titre de *Keiser*, qui maintenant, d'après la prononciation du haut allemand moderne, s'écrit *Kaiser*. Dans les anciennes versions slaves de l'Ecriture, le grec *Kaisar* est rendu d'abord par *Kesar* (Luc. 2, 1) et plus tard, d'après la prononciation chuintante et zédillée de C (Ç), par *Tsiesar*. *Tsiesar* s'est contracté, dans le vieux-slavon et dans le russe, en *Tsar*, écrit par les Polonais et les Tchèques *Car* ou Çar, que les étrangers, trompés par cette orthographe, prononcent mal comme Csar. Les peuples romans emploient généralement le nom de *Empereur* de préférence au titre honorifique de *César*. Dante emploie *Cesare* et *Augusto* comme titres honorifiques de l'*Imperadore*, qui, d'après lui, désigne le chef suprême du gouvernement séculier, comme le nom de Pape désigne le chef suprême du gouvernement ecclésiastique.

45.

Riedere (Inf., c. 13, v. 76).

Riedere ne provient pas du latin *redire*, et n'exprime pas, originairement, la notion de *retourner;* mais il dérive de *ri-edere* et exprime la notion d'*élever*. En effet, le verbe vieux-latin monosyllabe *dere* (mettre) correspond au sanscrit *dha* (placer là) et n'est usité, en latin, que joint à des prépositions comme *con-dere* (mettre ensemble) construire, *ê-dere* (mettre dehors) *produire*, et *élever* (mettre dehors en sens vertical; lat. *editus* elevé), *per-*

dere (mettre à fin) perdre, *pro-dere* (mettre en avant) exposer, *red-dere* (remettre). Le verbe *dere* n'est pas identique avec *dare* (donner), qui est abrégé de *davere* (sl. *davati* partager) ou *daiere* (gr. *daïo* partager).

Du latin *êdere* (élever) s'est formé, en italien, le verbe *ri-êdere* (élever de nouveau), dans lequel la préposition *ri* n'est pas fortement accentuée, ni comme syllabe ni comme signification, de sorte que *ri-edere* signifie simplement élever une chose qui était auparavant baissée Ainsi Inf. 21, 90: *a me ti riedi* signifie (relève toi vers moi, toi qui étais abaissé); Par. 20, 106: *non si riede d'allo Infero a buon voler* (on ne se relève pas à la vertu du dedans de l'Enfer). Ainsi que la plupart des verbes signifiant exister, se tenir debout, surgir, all. stehen, qui dans l'origine étaient actifs et pronominaux et sont devenus *neutres*, le verbe *riedere* (élever) a généralement pris la signification neutre de *surgir, s'élever*. Ainsi Inf. 34, 96: *sole a mezza terza riede* (le soleil *se lève* à la mi-tierce); Purg. 17, 63: *il di non riede* (le jour ne *s'élève* pas); Purg. 15, 138: *usar lor vigilia quando riede* (utiliser leur réveil quand il surgit); Inf. 24, 12: *poi riede* (ensuite se relève, reprend courage, après avoir été abattu); Inf. 13, 76: *se nel mondo riedi* (s'il se relève de la mort dans le monde terrestre); Purg. 3, 14: *quando tu riedi* (si tu te relèves à la vie dans le monde terrestre); Par. 4, 52: *l'alma alla sua stella riede* (l'âme se relève à son étoile); Par. 21, 97: *quando tu riedi al mondo mortal* (quand tu te lèves à la vie pour le monde périssable); Par. 8, 18: *quand' una e ferma e l'altra va e riede* (quand une des voix soutient le ton, et que l'autre avance et s'élève); Par. 33, 60: *e l'altro alla mente non riede* (et l'autre [le songe] ne remonte pas à la mémoire); Par. 1, 93: *che ad esso riede* (toi qui t'élèves à ton véritable

séjour). Comme l'eau est plus lourde que la vapeur, je crois que, Purg. 5, 110, au lieu de *vapor che in aqua riede*, il faut lire: vapor che in aqua *siede* (la vapeur qui *descend* en eau).

46.

Rosta (Inf., c. 13, v. 117).

Rosta dérive du verbe germanique *hrosa* (élever, dresser) et signifie objet dressé, appareil, tel que l'allemand *rost* (gril), *gerüst* (échafaud); il désigne spécialement un appareil qu'on dresse pour préserver chose telle qu'un toit, une visière pour préserver le visage, une cuirasse (all. rüstung); ici *rosta* désigne l'ensemble des branches feuillues qui, comme un toit, couvrent le tronc de l'arbre; *arrostar* signifie se mettre à couvert derrière un appareil dressé. (Inf. 15, 39.)

47.

La baie allongée du Phlégéthon et le Bulicame
(Inf., c. 14, v. 76-90).

Dante et Virgile quittent le Cercle des Blasphémateurs, en longeant la forêt qui à droite borde ce cercle et les protège contre les flâmmèches tombant du ciel; ils arrivent à un cours d'eau qui, coulant transversalement à leur chemin, semble sortir de la forêt et leur barrer toute issue. Cette petite rivière est une baie allongée (norr. fiörd), un canal qui, sortant du Phlégéthon, traverse la forêt, et a son extrémité (fondo) dans le Cercle des Blasphémateurs; il est moins large que l'Achéron et le Styx que Dante a déjà vus. Ce canal étant une baie allongée du Phlégéthon (Brûlant) a, comme ce fleuve de l'Enfer, des eaux *brûlantes* d'un rouge foncé. Aussi ce canal rappellet il à Dante le ruisseau qui découle d'un bassin d'eaux thermales qui se

trouve près de Viterbe et qui est nommé *Bulicame* (p. Bulicamen, bouillement, ébullissement, bouillonnement; all. sprudel) parce que ces eaux sont bouillantes. Sur les quais du canal qui sort du Bulicame étaient les demeures des femmes impudiques, lesquelles venaient, en nombre, dans ce lieu de bain fréquenté, comme tous ces endroits, par des hommes cherchant non seulement la santé, mais aussi les plaisirs. Dans le canal qui sortait du Phlégéthon séjournaient également les hommes qui, comme Dante l'apprit bientôt, étaient punis à cause de leur luxure; c'était là le lieu de punition des Sodomites et des Pédérastes. Ce qui distinguait surtout ce canal, c'est que les eaux en étaient plus rouges et plus ardentes que celles du Phlégéthon d'où il sortait, et qui coulait, sans que Dante l'aperçut, à la droite des voyageurs. Ces eaux ardentes répandaient des vapeurs qui amortissaient l'éclat et l'ardeur des flammèches qui tombaient du ciel dans le Cercle des Blasphémateurs où se terminait ce canal.

Dante n'avait pas encore vu le Phlégéthon; bien qu'il ne sut pas le grec, et sans connaître l'étymologie du mot *Phlegethon* (Brûlant), il savait par le vers de l'Enéide (VI, 550 : flammis torrentibus amnis) que Phlégéthon était un fleuve aux eaux enflammées. Aussi quand Dante demande à Virgile d'où vient l'eau ardente du canal, le Maître lui répond qu'il devrait savoir qu'elle provient du Phlégéthon, puisque ce fleuve seul peut produire une telle eau *ardente*.

La nature merveilleuse de cette eau produisit dans l'âme de Dante un grand étonnement, et éveilla en lui la curiosité de connaître en général l'origine des Fleuves de l'Enfer. L'auteur de La Comédie qui aime toujours à donner la raison des phénomènes qu'il rapporte dans son poème, profite ici de l'occasion qui se présente à lui, pour faire

donner par Virgile l'explication de l'origine des Fleuves de l'Enfer. A cet effet Virgile commence par exposer le mythe symbolique du *Vieux de Crète*, auprès duquel se trouve la source d'où découlent les Fleuves de l'Enfer.

48.

Le Vieux de Crète (Inf., c. 14, v. 94-111).

Dante croyant à l'Enfer tel qu'il se le représentait, croyait aussi à la réalité des Fleuves de l'Enfer, dont parlait la tradition antique. Philosophe, qui veut tout expliquer, et poète, comme il l'était, qui veut préciser toute conception, il veut aussi expliquer d'où les eaux des Fleuves de l'Enfer prennent origine. Ne pouvant pas expliquer cette origine géographiquement, il veut l'expliquer par le raisonnement, à la façon des philosophes scolastiques, et arrive ainsi à une explication symbolique, qui ne laisse pas que d'être très originale et en même temps assez bizarre. La bizarrerie de ce symbolisme résulte nécessairement de ce que les détails logiques de la pensée intellectuelle ou morale, qui forment le *fond* du symbole, ne peuvent pas toujours marcher parallèlement ni coïncider en tous points avec les détails physiques ou historiques qui constituent la *forme* du symbole, de sorte que ces derniers ne sauraient être l'expression naturelle des premiers. Nous expliquerons ces symboles de Dante, non pour les justifier au point de vue logique, historique, et littéraire, mais pour les faire excuser en montrant la méthode d'après laquelle le poète les a formés.

Dante part, dans sa déduction logique, de l'idée que le péché qui est puni dans l'Enfer est une désobéissance envers Dieu, un manque de foi, qu'il désigne du nom général de *paganisme*.

Le paganisme, source du péché, amène aussi la punition du péché dans l'Enfer, et produit ainsi les malheurs, les pleurs, et les larmes. Du paganisme découlent donc les larmes qui, s'amassant dans le cours des siècles, ont formé les eaux des Fleuves de l'Enfer. Dante avait ainsi à montrer comment le paganisme pécheur a versé des larmes de douleur, et comment ces larmes ont formé les fleuves infernaux. Pour le montrer, il commence par présenter dans le *Vieux de Crète* le symbole du paganisme.

D'après la conception théologique de Dante, le paganisme naît avec la désobéissance envers Dieu, ou avec le péché d'Adam ; il se propage sur la terre après la dispersion des hommes lors de la construction de la tour de Babel. Il s'établit principalement en *Égypte*, d'où est sorti, comme de son berceau, le paganisme des Grecs et des Romains. Le paganisme s'établit ainsi au *centre* du monde antique, dans l'île de Crète, située entre l'Europe, l'Asie, et l'Afrique. C'est en Crête que le paganisme se détériore de plus en plus, avec le temps, dans l'âge d'or, dans l'âge d'argent, dans l'âge d'airain, et dans l'âge de fer ; et comme le Temps ou Saturne ou le *Vieux* a régné en Crète, Saturne ou le Vieux de Crète, est le représentant symbolique du Paganisme allant toujours se détériorant, en vieillissant de plus en plus.

Dante assimile ensuite les quatre âges mythologiques du règne de Saturne aux quatre monarchies du prophète Daniel ; et comme Daniel représente symboliquement les quatre monarchies par les membres de plus en plus vils du roi Nebucadnezar, Dante représente aussi les quatre âges de Saturne par le corps gigantesque du *Vieux de Crète*, dont les membres de haut en bas, se fendillent en vieillissant, et tombent de plus en plus en ruines.

Dante a trouvé dans la tradition une autre indication

historique qui l'a déterminé à représenter le Paganisme par le corps du Vieux de Crète. Il avait lu dans Pline le Naturaliste (Hist. Nat., 71, 16) le récit suivant : «En Crète, «dans un tremblement de terre, une montagne s'étant «ouverte, on trouva un corps placé debout, haut de 46 «coudées, et considéré par les uns comme celui d'Orion, «et par les autres comme celui d'Otus ». Dante considéra ce corps comme étant celui de Saturne ou du Vieux de Crète, qui, après l'âge d'or, s'était retiré en solitaire dans la grotte de la montagne d'Ida, comme dans sa tombe, où il vieillissait de plus en plus (cf. Freyr dans sa tombe).

Le poète, précisant les données traditionnelles et historiques, et leur donnant un sens *symbolique*, dit que le paganisme gréco-romain est originaire de l'Égypte, mais qu'il est sorti de cette terre de servitude : aussi dit il que le Vieux de Crète tourne le dos à Damiette en Égypte. Ensuite, pour exprimer que le Paganisme, après avoir atteint son apogée en Crète, dans l'âge d'or de Saturne, se tourna vers l'Italie, où il fut anéanti par l'Évangile sous le règne d'Auguste, Dante dit que le Vieux de Crète regarda Rome et s'y mira comme dans un miroir; ce qui doit signifier que le Paganisme grec, détérioré encore en Italie, s'établit dans Rome, où il reproduisit et reconnut, comme dans un miroir, sa propre nature et figure pervertie.

Poursuivant ensuite son symbolisme, Dante imagine que le Vieux de Crète vivant dans l'Ida, avait la tête en or, qui s'est conservée relativement saine, la poitrine et les bras en argent, le ventre en airain. Ce ventre s'appuyait sur deux jambes, dont l'une à gauche était l'appui *politique* et guerrier, représenté par la jambe de *fer*, et dont l'autre, l'appui *religieux*, était en terre cuite, et par conséquent faible et fragile, tandis qu'il aurait dû être le

plus fort, le Paganisme, comme religion, s'appuyant naturellement plutôt sur la foi *religieuse* que sur la loi *politique* (piu ch' n su l'altro eretto).

D'après Dante, la tête d'or du Vieux de Crète figurait l'Empire ou le gouvernement monarchique, sous lequel le paganisme jouissait des bienfaits de l'âge d'or. Après l'âge de Saturne vint l'âge d'argent, où le règne est partagé entre Jupiter, Neptune, et Pluton, représentés par les deux bras et la poitrine. Puis, dans l'âge d'airain ou de la monnaie (lat. æs), le ventre du Vieux de Crète représente la gloutonnerie et l'avarice du Paganisme. Enfin le dernier âge du paganisme est figuré par le pied de fer et le pied d'argile, qui symbolisent les nombreuses guerres et le culte des dieux faux de la République romaine.

La détérioration progressive du Paganisme est symbolisée, d'après Dante, par la décrépitude, le fendillement, la ruine, de haut en bas, du corps du Vieux de Crète. Cette détérioration progressive ou l'accroissement des péchés du Paganisme causent au Vieux de Crète, comme conséquence morale, des malheurs, du chagrin, et des larmes. Ces larmes découlent de sa tête, pénètrent les fentes et les crevasses de son corps délabré, et s'amassent au fond de la grotte de l'Ida, où elles pénètrent et perforent le sol, et s'écoulent, par des conduits souterrains, au-dessous de la mer de Crète, jusque au dessous de Jérusalem, où elles se jettent dans l'Enfer sous la forme des Fleuves infernaux.

49.

Origine des Fleuves de l'Enfer (Inf., c. 14, v. 113-142).

D'après la conception de Dante, les Fleuves de l'Enfer ont leur source en Crète; leurs eaux proviennent des larmes de malheur et de chagrin, causées par les péchés

du Paganisme, représenté par le Vieux de Crète. Ces eaux pénètrent dans l'Enfer sous la forme d'un grand fleuve qui descend en spirale des cercles supérieurs jusqu'au fond de l'Enfer, en prenant successivement le nom d'Achéron, de Styx, de Phlégéthon, et de Cocyte. Ce grand fleuve ayant différents noms, et qui est brisé dans son cours par des chutes et des cataractes, entoure successivement, et sépare les uns des autres, les différents cercles et étages de l'Enfer.

50.

Les Sodomites dans la baie allongée du Phlégéthon (Inf., c. 15).

Dante et Virgile se sont arrêtés quelque temps devant la baie du Phlégethon, qui leur barrait le chemin. Virgile a expliqué, pendant cet arrêt, l'origine des Fleuves de l'Enfer, dont la source était en Crète. Lorsque les voyageurs voulurent continuer leur route, ils reconnurent que leur chemin était barré par la baie; ils ne purent ni prendre à droite, le Phlégéthon n'étant pas guéable, ni prendre à gauche, sans s'exposer aux flammèches du cercle des Blasphémateurs; il leur fallut, pour continuer leur chemin, ou traverser la baie, ou en faire le tour. Dante reconnut que le chemin pouvait être continué sur les bords de la baie (c. XIV, v. 84). Ces bords ou cette digue n'était pas de sable comme les dunes, mais en pierre tout autour, et les rochers de la digue étaient en pente des deux côtés, de sorte qu'on pouvait y monter, et descendre de l'autre côté, sur un chemin également en pierre, qui longeait la baie. Dante compare la digue à d'autres digues qu'il avait vues ailleurs de ses yeux, d'abord, à la digue que les Padouans ont élevé sur la Brenta, pour se garantir contre les eaux versées, au printemps, des hauteurs de

la montagne Carenzana dans le Trentin, et ensuite, à la digue que les Flamands ont élevée, contre les irruptions de la mer, entre Bruges et le village aujourd'hui disparu que Dante appelle *Guzzante*, et qui était probablement le village Cadsand ou Damme. Dante avait vu cette digue, lorsque de Paris il passa par la Flandre pour aller à Londres dans l'année 1298 (v. p. 181). Il dit que, quant à la hauteur, la digue de la baie du Phlégéthon ne lui parut pas aussi grandiose que la digue en Flandre, et il ajoute que l'Architecte de la digue dans l'Enfer, c'est à-dire Dieu, malgré sa puissance (qual che si fosse), l'a faite si basse avec intention. Dante ne dit pas quelle était cette intention, mais nous la devinons; il voulait sans doute dire que Dieu, pour contenir les eaux de la baie, n'avait pas besoin de recourir à une digue gigantesque, comme en élèvent les hommes contre l'Océan, mais qu'il a atteint son but par des moyens qui, tout merveilleux qu'ils sont, paraissent faibles aux hommes.

Au bas des deux penchants (pendici) de la digue se trouvaient deux chemins latéraux (margini da lato). Dante et Virgile reconnurent que, sur la digue et par les deux chemins latéraux tout en pierre solide, ils pouvaient continuer leur route (c. XIV, v. 82), pour faire le tour de la baie et pour arriver au Phlégéthon. Le chemin sur la hauteur de la digue suivi par Virgile, et celui du bord de la baie suivi par Dante n'étaient pas brûlants, comme les sables de la lande ardente des Blasphémateurs (c. XIV, v. 141); ils pouvaient donc y marcher à couvert, comme dans la forêt qui bordait cette lande. Bien que leurs chemins ne fussent pas très élevés au dessus du niveau de la baie bouillante qui répandait une vapeur sombre, il faisait assez clair sur ces chemins, et ils n'étaient pas exposés aux flammèches sortant de la lande ardente. C'est que,

par un arrangement merveilleux, les vapeurs, s'élevant des eaux bouillantes de la baie, se dissipaient sur les bords (c. XIV, v. 142), et préservaient même ces bords et l'eau du canal, des flammèches qui, vers le *fond* de la baie, tombaient drues du ciel (c. XV, v. 2, 3). Les voyageurs étaient donc à l'abri de tout danger, ainsi qu'ils avaient été auparavant abrités (arrostati) sous le feuillage de la futaie, lorsqu'ils longeaient la lande ardente.

Dante et Virgile ayant tourné à gauche suivirent leur chemin, Virgile sur la digue, et Dante sur le bord de la baie. Dante vit bientôt arriver à sa rencontre une troupe d'hommes s'avançant dans les eaux bouillantes. Cette troupe était celle des savants, des poètes, des artistes, et des ecclésiastiques, qui expiaient ici leur péché de la Pédérastie. Dante eut la surprise d'être accosté par l'un d'entre eux, qui était son maître chéri, *Brunetto Latini*. Après s'être entretenu avec amour avec son maître, il vit arriver une seconde troupe de Pédérastes, composée d'hommes d'État, de diplomates, et de publicistes. Il s'entretint également avec trois d'entre eux, lesquels avaient compté parmi les citoyens les plus marquants de la République de Florence, comme si leur passion honteuse n'avait pu étouffer en eux l'amour de la justice et de la patrie.

Ce qui frappe le lecteur dans le récit que Dante fait au sujet des Pédérastes, c'est que le poète semble n'avoir pas eu assez en horreur cette classe de pécheurs; car, d'abord, il les a placés dans un endroit écarté dans la baie de Phlégéthon, comme pour les séparer du commun des pécheurs, voulant sans doute indiquer par là que la pédérastie n'est pas un vice répandu dans le populaire, mais infectant les classes élevées et dirigeantes. C'est ainsi que Dante a assigné également aux poètes un endroit séparé du vulgaire, dans l'Élysée de l'Enfer; et dans le Purgatoire, il

a placé les Princes dans un vallon écarté. D'où vient cette apparente indulgence de Dante pour un pêché horrible? Elle ne provient certainement pas de ce que Dante juge avec trop d'indulgence ce péché, puisque, dans ce cas, il n'aurait pas placé ici ses amis dans la baie bouillonnante. Cela provient sans doute de ce que Dante, tout en reconnaissant leur culpabilité, a pitié de ces pécheurs, leur péché étant, selon lui, un amour qui, fourvoyé et dépravé, n'a cependant pas étouffé en eux, sous d'autres rapports, leurs sentiments patriotiques. L'amour étant selon lui la loi suprême du monde, il juge avec compasssion le vice infâme qui est résulté d'un amour idéaliste égaré, et il éprouve de la pitié pour ces amoureux contre nature. C'est ainsi que Dante a aussi pitié de Françoise de Rimini, tout en condamnant son amour adultère. Un autre motif d'indulgence et de pitié, dont sans doute Dante ne s'est même pas rendu compte, c'est que de son temps ce vice contre nature infectait surtout les hommes des classes élevées et dirigeantes, dont l'éducation avait développé en eux, sans mesure, une imagination déréglée et l'amour outré du beau physique. Ce vice découlait donc, comme chez les Grecs du temps de Périclès, d'une éducation faussement idéaliste, et d'une civilisation matériellement trop raffinée. En effet, de même que, par suite de sa fausse éducation, la femme grecque passait généralement pour vulgaire, au point que des hommes comme Socrate et Périclès portèrent leur amour sur les Aspasies et les beaux garçons, de même au Moyen âge l'adoration de la femme, dans la galanterie chevaleresque, en exaltant les prétentions et les défauts des femmes, rendaient celles-ci peu agréables aux hommes trop matériellement idéalistes, et fut cause que ceux-ci, malheureusement, se sont égarés, dans leurs amours, d'une manière tout à fait contre nature.

Sur l'appréciation morale et sociale de ce vice honteux qui infecte les grandes villes du monde entier, on peut lire des pages bien senties et bien pensées dans *Proudhon,* De la Justice dans la Révolution et dans l'Église. (Bruxelles 1860, 10e étude, Amour et Mariage.)

51.

Cruna (Inf., c. 15, v. 21).

Le mot *cruna* ou *crena* appartient à la famille sansc. *kar* (percer), gr. *keiro* (fendre), *krino* (séparer, distinguer), lat. *cernere* (distinguer, voir), *crena* (entaille). De là dérivent le mot grec *krène* (fente, trou) désignant l'endroit où sort la source, l'italien *cruna* qui désigne le trou de l'aiguille, le mot français *cran* (entaille), *créneau* (taillade), le mot allemand *krinne* (fente, trou) etc.

52.

Gérion (Inf., c. 16, v. 92; 17, 1-136).

Après avoir dépassé le fond de la baie, et en remontant vers le Phlégéthon, Virgile et Dante, ayant la baie à leur gauche, entendent de loin le bruit sourd que fait ce fleuve qui, par une grande chute, tombe dans l'étage inférieur de l'Enfer, où il prend ensuite le nom de Cocyte. Selon Aristote et Dante c'est un péché d'agir par légèreté; c'est un plus grand péché de se laisser entraîner à sa passion, mais le plus grand péché est celui qui est commis par méchanceté. Dans les cercles de l'étage inférieur de l'Enfer se trouvent donc les pêcheurs méchants, c'est-à-dire les âmes douées d'intelligence, mais dépourvues de tout amour et de toute bienveillance. De même qu'il y a une grande chute de la passion à la méchanceté, l'entrée de l'étage inférieur de l'Enfer se fait aussi par une descente

dans l'abîme. A l'entrée de cet étage inférieur veille le gardien et le prince infernal que Dante nomme *Gérion*, et par lequel il symbolise la politique méchante, qui use de la puissance avec astuce et fraude, pour tromper et opprimer les amis et les ennemis. Dante vise ici la politique qu'il voyait pratiquée de son temps; d'abord la politique par laquelle se combattent les partis de Florence et de l'Italie, représentés par les Blancs et les Noirs, les Guelfes et les Gibelins, sous le symbole de la Lonze; ensuite la politique des rois et des princes laïcs et séculiers (le Lion), qui s'attaquaient à l'autorité sacrée de l'Empereur; enfin la politique de la Curie romaine (la Louve), qui s'alliant aux princes ennemis de l'Empire, voulait usurper, à son profit, l'autorité de l'Empereur. Cette politique de son temps lui était d'autant plus odieuse que, d'après l'idéal qu'il se faisait du gouvernement, toute violence astucieuse et frauduleuse était un péché contre le Saint-Esprit, et qu'il croyait, avec raison, que la vraie politique devait nécessairement se confondre avec la morale évangélique.

Dante représente ici symboliquement la politique astucieuse de son temps par le monstrueux *Géryon*. Ce monstre a le corps d'un puissant dragon vénimeux avec la face humaine souriante et bienveillante, ce qui indique sa duplicité et sa fausseté, qui, comme le roi mythologique Géryon, au corps double, trahit ses amis et ses hôtes aussi bien que ses adversaires. Il n'y a que les âmes dépourvues de toute astuce qui réprouvent la politique astucieuse; un diplomate, comme Talleyrand, qui admet que la langue est donnée à l'homme pour *déguiser* sa pensée, ne croira jamais qu'une telle politique soit immorale. Virgile voulant faire voir à Dante Gérion dans toute sa laideur, l'engagea à se défaire de toute pensée astucieuse. A cet effet il lui ordonna de dénouer la corde qui ceint ses reins, et

ui était le symbole du piège et de l'embûche; car dans le langage biblique, corde est souvent synonyme de piège, puisque en hébreu *chebel* signifie à la fois corde et piège.

Virgile qui, comme payen, admettait la légitimité de la ruse et du stratagème, s'apprête à tromper le politique Gérion, suivant en cela le dicton populaire: à Normand, Normand et demi. Dans ce but Virgile prend la ceinture déposée par Dante, et l'ayant enroulée, il la jette dans l'abîme où se tient Gérion. Il est sûr que le monstre, voyant tomber cette corde enroulée, symbole de la fraude, croira que quelque politique, étant arrivé au haut de l'abîme, veut lui donner ce signe de son arrivée, et que Gérion s'empressera d'aller recevoir cette nouvelle recrue de l'Enfer. Effectivement Gérion voyant tomber la corde remonte l'abîme, et se présente à Virgile qui, pendant que Dante visite le cercle des Usuriers, traite frauduleusement avec le politique, lui promettant que, s'il les porte tous deux, sur son dos, en bas dans les cercles inférieurs, il lui permettra de corrompre par sa politique Dante qu'il lui amène. Gérion, espérant trouver sa proie et sa récompense, transporte Virgile et Dante dans les cercles inférieurs; mais en chemin Virgile protège Dante contre les atteintes corruptrices du monstre; de sorte que Gérion, arrivé en bas, et trompé dans son attente, s'éloigne confus et mécontent, semblable au faucon, qui ayant manqué sa proie dans l'air, et rappelé à terre, par le fauconnier, moyennant *un leurre* (forme d'oiseau), va se placer tout honteux à l'écart.

53.

Les Maubouges (Inf., c. 18, v. 14-18).

La description des Maubouges a été mal comprise par les commentateurs.

Dans l'Enfer il n'y a qu'un chemin battu que suivent les damnés qui descendent dans l'Enfer; c'est le chemin à gauche que prennent toujours Dante et Virgile. Si Gérion ne les avait pas portés sur son dos dans le cercle inférieur, ils auraient été obligés de suivre le chemin circulaire, rocailleux, très pénible, qui les aurait conduits au bas de l'abîme. A l'endroit rocheux (imo della roccia) où Gérion les a déposés, commencent les *Maubouges;* ce sont des vallées ou couloirs concentriques qui, comme les gradins circulaires d'un amphithéâtre, sont de plus en plus bas, et descendent dans l'arène centrale où se trouve le *Puits* (pozzo). Ce puits est entouré, comme un fort ou castel, par neuf murs d'enceinte qui séparent les uns des autres les couloirs circulaires des Maubouges. Chacun de ces couloirs concentriques forme un maubouge (Malebolgia, mauvais sac) assigné comme lieu de punition aux damnés des différentes classes. Comme les couloirs circulaires renferment les damnés ainsi qu'une ceinture renferme l'argent, Dante les appelle *Maubouges*, le mot bouge (bulga, kelt. *bulga*, lat. *vulva*, p. vulhva, norr. *balgr*) signifiant sac, réduit fermé.

Un castel, pour plus grande sûreté, peut être entouré de plusieurs enceintes, mais il n'a qu'une porte et qu'un chemin pour l'entrée; aussi n'y at il dans les Maubouges qu'un chemin conduisant en bas, de l'endroit où Gérion a déposé Virgile et Dante, jusqu'au puits formant un castel. Ce chemin unique, conduisant à l'entrée du castel, est une succession de ponts rocheux passant à travers les murs de séparation des cercles concentriques, et de manière que passant sous les arches des ponts partiels ou des petits ponts (ponticelli), les damnés puissent circuler dans toute la périphérie de leur cercle. Aussi est il dit (v. 14-18) que l'extrémité de la roche où furent déposés les voyageurs

partaient des arcs rocheux qui coupaient transversalement les rebords et les fosses, et allaient jusqu'au puits qui les termine et les *recueille* (tronca et raccogli), c'est-à-dire où le plus bas et le dernier des ponticelli se termine, et est accueilli, à son extrémité, par la bordure du castel.

54.

Sipa (Inf., c. 18, v. 61).

Sipa est le subjonctif de *sipo* (pour si pono) et signifie : ainsi soit il posé ou admis, ainsi soit il. *Sipo* l'indicatif signifie : je le pose ainsi, je l'admets, je dis oui.

55.

Esterni (Inf., c. 18, v. 72).

Il faut nécessairement lire *esterni* au lieu de *eterne*, qui ici n'a pas de sens.

56.

Le prétendu sacrilège de Dante (Inf., c. 19); voy. p. 183.

57.

La Prostituée (Inf., c. 19, v. 106-111).

Ce passage jusqu'ici mal compris s'explique ainsi. C'est vous, dit Dante. qu'aperçut l'évangéliste saint Jean quand il vit la prostituée paillarder avec les rois, elle qui naquit avec sept têtes et emprunta sa prétendue sagesse (argumento) aux sept Cornes ou Princes orgueilleux, au point que, par ses procédés pratiques (virtute), elle eut l'approbation de son mari l'Antechrist ou Satan. Dante veut dire que la Papauté de son temps, au lieu d'avoir avec l'Empire une seule tête, la tête du Griffon (du véritable gou-

vernement), dirigée vers le ciel, a maintenant sept têtes avec sept passions terrestres, et en s'inspirant de la politique des dix Cornes ou des princes ambitieux, adversaires de l'Empire, elle est à la fois adultère, non seulement envers l'Église, mais encore envers son légitime époux l'Empereur.

58.

Le maschili penne (Inf., c. 20, v. 55).

Penne n'a rien de commun ni avec la *barbe* de l'homme ni avec le pénis. Ce terme s'explique d'après l'association des idées, qui est propre à Dante. En effet, d'après lui, la nature de tout être de la création est une unité, dans laquelle se trouve un *instinct* spirituel; cet instinct spirituel consiste dans l'*essor* plus ou moins énergique et élevé que prend chaque être vers Dieu, l'auteur de la création. Dante compare cet essor à un vol (*aile*, penna) par lequel se soulève l'être, ou par lequel l'instinct le soulève, comme, par exemple, l'instinct (la nature) du feu le porte à s'élever en haut (voy. Parad., I, v. 113-116). Aussi Dante emploiet il comme synonymes les mots *istinto* et *penna* (essor, instinct, nature). Ici l'expression *maschili penne* (les instincts masculins, les appétits sexuels du mâle), désigne la *nature* du mâle, en tant que cette nature a des instincts, des appétits, qui lui sont propres, et qui diffèrent de la nature ou des instincts sexuels de la femme ou de la femelle.

Comme le mythe auquel Dante fait ici allusion n'a jamais été expliqué par les mythologues, disons qu'il repose sur l'antithèse des deux systèmes religieux et philosophique, qui sont nés d'abord dans l'Inde brahmanique. D'après l'un des deux systèmes, l'acte de la génération est un acte *sacré*, et celui qui l'empêche est *maudit*.

Il y a, dans le Mahabharata, plusieurs exemples d'ascètes qui sont maudits parce qu'ils ont blessé des animaux au moment de leur accouplement. D'après l'autre des deux systèmes, qui est entièrement ascétique, la génération est un acte *impur*, qui propage le malheur et le péché dans le monde, en produisant l'individualité physique, au lieu de la renfermer dans la vie divine générale (*nirvânam*, exhalation dans le tout). C'est pourquoi les ascètes ont la génération et l'accouplement en horreur. A leur exemple, Tirésias, ayant vu Minerve se baigner dans l'Hippocrène, et ayant éprouvé l'instinct générateur, est puni par la déesse vierge. Ainsi averti par sa peine, lorsqu'il rencontra deux serpents accouplés, il les frappa avec son bâton; mais Vénus le punit en le changeant en femme, pour lui faire éprouver les ardeurs plus fortes de la génération. Ce n'est que sept ans plus tard, lorsqu'il frappa de nouveau des serpents accouplés, qu'il redevint de nouveau homme, afin de lui faire éprouver de nouveau les tourments de l'amour du sexe masculin. On comprend que Tirésias ayant été homme et femme, a été, d'après le mythe, institué juge compétent dans le débat entre Jupiter et Junon, où il s'agissait de dire lequel, de l'homme ou de la femme, éprouve le plus de joie dans l'acte de la génération.

59.

Silva fonda (Inf., c. 20, v. 129).

L'adjectif *fondo* ne dérive ni de *folta* ni de *profondo*, mais de l'ancien *fumido* (enfumé, enveloppé de fumée), qui s'est changé en *fondo;* de sorte que *silva fonda* signifie forêt remplie de fumée, ou rendue ténébreuse par la fumée.

60.

Barattieri (Inf., c. 22, v. 87).

Au mot grec *prakton* (pratiqué) correspond le terme roman *baratto* (mauvaise pratique), et du grec *praktor* (faiseur) dérivent l'italien *barattier* (fraudeur), et *baratteria* (fraude dans un emploi public). En politique le barattier, tout en parlant de patriotisme et de bons principes, est de mauvaise foi, et joue au plus fin et au plus rusé même avec les gens de son propre parti; il est en politique ce que le cafard est en religion. Ses conseils qui semblent bons et justes ne sont pas desintéressés, mais donnés avec une intention perfide. La punition des barattiers dans le cinquième Bouge consiste, selon Dante, à être tourmentés par des diables, qui leur ressemblent par la fraude et la mauvaise foi. Virgile ayant reçu du chef de ces démons des renseignements vrais et exacts, que celui-ci, sur sa demande, a donnés (contava) concernant le chemin qu'il fallait prendre (la bisogna; Inf. 23, 140), reconnut, plus tard, que ces renseignements, bien que vrais, lui avaient été donnés dans un mauvais dessein (male), de sorte que les bons conseils de ces barattiers équivalaient cependant, par leur intention, à un mensonge pernicieux (Inf. 23, 144).

61.

Supplice de Caïphas (Inf., c. 23, v. 111).

De même que les barattiers politiques du cinquiè Bouge, les cafards religieux (vieux all. *cafaro* colo blanchi), du sixième Bouge sont des hypocrites méchan qui, affichant de beaux principes, sacrifieraient, sa cœur, à leur prétendu dogme de patriote le monde enti C'est ainsi que Caïphas, le président du Consistoi

(gr. *sunedrion*, aram. *sanhédrin*), fit résoudre la mort de Jésus d'après la prétendue raison d'état que, pour sauver tout un peuple, il faut que l'individu périsse.

Dante sait que, dans les religions payennes, le vice de la cafarderie n'a pas existé au même degré que dans le Judaisme et dans le Christianisme. Aussi at il imaginé que les cafards sont punis dans l'Enfer, seulement depuis la mort de Caïphas, le type des hypocrites inquisiteurs, et il a inventé pour les cafards un genre de tourment particulier. De même que les barattiers sont tourmentés par les démons leurs confrères qui, par leur ruse, leur ressemblent, de même les cafards sont foulés aux pieds dans l'Enfer par les gens de leur espèce, et par tous ceux qui ont à passer par les Bouges inférieurs. Lors de la première descente de Virgile dans l'Enfer, il existait un pont traversant la fosse des cafards sembable aux ponts des autres Bouges. Mais à la mort du Christ le pont de la Cafarderie tomba entièrement en ruine, de sorte que les damnés de ce cercle ne passent plus comme autrefois sous le pont pour faire le tour du Bouge, mais traversent maintenant les ruines du pont écroulé. Sur ce passage continuellement foulé aux pieds, Caïphas et les Pharisiens, membres du Sanhédrin, furent condamnés à être étendus et fixés transversalement sur le sol, avec des pieux, comme sur une croix, et exposés ainsi à être foulés aux pieds par tous les passants. Virgile était étonné de voir d'abord l'ancien pont tombé en ruine et transformé en un passage fréquenté, ensuite, de voir des archiprètres tourmentés d'une manière si piteuse, et enfin de reconnaître qu', après s'être informé au sujet d'un autre chemin moins pénible à fouler, il fut obligé de marcher avec Dante, comme tout le monde, sur les corps des cafards, pour passer et arriver ainsi au septième Bouge.

62.

Assempra ; alla sua penna tempra (Inf., c. 24, v. 4-5).

1. *Assempra* dérive du latin *assimulare* (qui s'est changé en assemplare et assemprare) et signifie assimiler; *assempra l'imagine* (assimiler l'image) signifie présenter la fausse apparence. Le serein ou la bruine, se répandant dans la plaine, présente la *fausse apparence* de la neige, qui est appelée par Dante la sœur blanche de la bruine (brina). Mais peu drue (poco dura), la bruine tempère la ressemblance (tempra l'imagine), c'est-à-dire elle ne donne pas l'image *parfaite* de la neige, par rapport à son duvet (alla sua penna), à son plumage, ou à ses flocons, c'est-à-dire par rapport à la durée des flocons de sa sœur la neige.

63.

Ringavagna (Inf., c. 24, v. 12).

Ringavagna (p. *ringavagina*, rengainer) dérive du latin *vagina* (fourreau, gaine). *Vâgîna* (p. vlagîna) correspond au grec *lagênè* (p. vlagênè) et au germanique *vlaschen* (flacon), et désigne, dans l'origine, la cosse des *léguminées* (revêtues d'une cosse), puis le fourreau. De vagina dérive le roman *gvaine* (gaine) et *ingvainar* (p. ingavaniar, engainer), dont dérive *ringavagniar* (rengainer). *Ringavagniar la speranza* (rengainer l'espérance au fourreau comme une épée tirée) signifie remettre au repos l'espérance qu'on avait laissé prendre son essor.

64.

Vincastro (Inf., c. 24, v. 14).

Vincastro dérive sans doute de *vinc haistro* (baguet de hêtre); *vinco* (flexible, rameau, baguette) dérive

vincere (plier, courber, vaincre), cf. gr. *nikè* (p. vnike, l'action de courber, de faire plier) la victoire. Le mot *haistre* (hêtre) appartient à la famille des mots, comme le sansc. *kistharas* (noueux), et désigne un arbre branchu ou noueux. Les chévriers et les bergers poussaient avec une baguette de hêtre leur troupeau de chèvres et de brebis.

65.

Norma (Inf., c. 25, v. 103).

Norma me semble dérivé du gréco-latin *nomera*, qui est proprement le féminin de *numerus* et signifie conforme à la vraie distribution (gr. nomos, loi). *Norma* est, d'après cela, la métathèse de *Nomra*.

66.

Mi scusi la novitase fior la penna aborra
(Inf., c. 25, v. 143, 144).

Dante n'emploie pas le mot *penna* ni pour désigner la plume comme instrument d'écrire, ni pour désigner la manière d'écrire ou le style; pour l'un et l'autre sens il emploie le mot *stile*. *Penna* signifie, chez lui, la plume ou le plumage, puis surtout l'aile empennée et, par métaphore, le saut ou l'élan, l'instinct poétique; *aborra* est pour abborna (déborde, dépasser la borne), qui dérive du provençal *born* (borne) et signifie ici s'éloigner des bornes naturelles ou les dépasser; c'est ainsi que *nel imaginare aborri* (c. 31, 24) signifie sortir des limites par l'imagination. D'après cela on comprend notre vers jusqu'ici mal compris. Dante a vu en détail la métasomatose (échange de formes physiques) qui s'opère dans le corps des damnés de la septième sentine (suburra) ou bouge fangeux des Maubouges. Contrairement à son habitude de brièveté

quelquefois excessive et de concision laconique, il a ici décrit amplement ces détails, qu'il prie le lecteur d'excuser, à cause de la nouveauté extraordinaire que présentent ces métasomatoses merveilleuses. Il dit : la nouveauté des faits racontés devra me faire excuser, si dans ma description ou dans mon élan d'imagination (penna) j'ai dépassé un peu (*fiore*, un brin) les justes limites.

67.

Ulysse et Diomède renfermés dans une flamme bimorphe (Inf., c. 26, v. 1-85).

Selon Dante l'intelligence, donnée par Dieu à l'homme, est une flamme divine (Lucia), reflet de la flamme du Saint-Esprit; elle doit éclairer l'esprit et réchauffer le cœur de l'homme. L'intelligence humaine, si elle est détournée du Saint-Esprit, n'est pas une lumière divine qui éclaire (Lucia), mais une flamme qui brûle et dévore, comme le feu terrestre. Aussi ceux qui abusent de leur intelligence par la ruse et l'astuce, sont ils enfermés dans l'Enfer, dans une flamme brûlante qui les tourmente. Dans la vie les rusés trouvent toujours des rivaux plus astucieux qu'eux (voy. p. 263), et ils deviennent leurs ennemis. Leur plus grand tourment est d'être enfermés avec leur rival dans une seule et même flamme, laquelle, par la haine et la rivalité de ceux qu'elle enveloppe, tout en les unissant les divise, ou se sépare en deux pointes aiguës. C'est ce qui est arrivé aux deux plus grands héros de l'Antiquité, à Ulysse et à Diomède, tous deux rusés et rivaux l'un de l'autre. Dante, en voyant cette flamme à la double pointe, voudrait savoir quelles sont les âmes qu'elle renferme. Virgile, qui connaît la plupart des personnages de l'Enfer, dit que ce sont Ulysse et Diomède.

Alors Dante, qui sait par l'histoire que ces deux héros ont toujours échappé à la mort par la ruse, au point qu'on ne sait pas de quelle manière ils ont péri, voudrait apprendre comment, malgré leur intelligence, ils ont enfin succombé. Virgile, devinant la curiosité de Dante, lui dit de ne pas interroger lui-même ces damnés, mais de lui abandonner le soin d'adresser les questions. En se voyant interrogés, dit-il, par quelqu'un qui, comme Dante, est étranger à l'Enfer, ils seront d'abord sur leur garde, et ensuite, rusés comme ils le sont, ils s'esquiveront dans l'interrogation (sarebbero schivi) et diront des mensonges; car, dit Virgile, ce sont des Grecs. En effet, du temps de Virgile et de Cicéron, les Grecs passaient pour de rusés trompeurs, comme l'indiquent déjà les expressions de *calendæ græcæ* (échéances trompeuses), de *fides græca* (crédit trompeur), et de *græca fide mercari* (ne pas vendre à crédit). Virgile, usant de ruse en interrogeant les rusés, commence par enjoler Ulysse et Diomède, en disant que, comme poète, il les a chantés dans son Énéide; puis il les prie de ne pas passer outre (non vi movete) sans lui dire comment eux, qui ont toujours échappé par leur intelligence au danger de la mort, et n'ont pas pu être vaincus, malgré eux, par un adversaire, ont enfin résolu de chercher eux-mêmes, volontairement, une mort glorieuse (per lui perduto a morir gissi). Ulysse, piqué d'honneur, raconte comment il a cherché volontairement et trouvé une mort héroïque et glorieuse dans le grand Océan occidental.

68.

Mort d'Ulysse (Inf., c. 26, v. 90-142).

Ulysse, rusé et avide de renommée, et poussé par son esprit remuant, enflamma par son éloquence ses compagnons à chercher la gloire, en visitant l'Océanau de là des

colonnes d'Hercule. Quand il fut sorti du détroit de Gibraltar, Ulysse dirigea son navire vers le sud-ouest. Lorsque la première nuit arriva, celle-ci aperçut, ou fit voir, les étoiles du pôle sud, tandis que le pôle nord se montra tout bas à l'horizon de la mer (v. 127-130). Cinq fois la lumière du jour s'était renouvelée, et la nuit s'était éteinte sous la clarté de la lune, depuis que Ulysse eut quitté le détroit, pour entrer dans la mer périlleuse. Après cette navigation de cinq jours et de cinq nuits, on aperçut de loin, dans la direction sud-ouest, une haute montagne. C'était le pic de Ténériffe, une des plus hautes montagnes de notre hémisphère, qui se voit, en mer, à une distance de 50 lieues, et qui, couvert de neige, est appelé le *Froid* (ar. *al-bard*) par les Arabes de la Mauritanie, qui le voient des bords occidentaux de l'Afrique. Le navire d'Ulysse était donc dans les parages des Iles Canaries ou des *Iles Fortunées* (gr. nèsoi tôn makarôn), appelées par les Arabes *al-djasâiru 'l'hhâledat* (Iles des Éternités ou du Paradis). Soudain, dans la cinquième nuit, il s'éleva un ouragan furieux, venant de l'orient ou des bords de l'Afrique; il assaillit le babord (côté gauche du navire), que Dante appelle ici le premier côté (il primo canto), parce que ce côté était le premier exposé à l'ouragan venant de l'est. L'ouragan fit tourner trois fois le navire dans le tourbillon des eaux; enfin il plut à cet ouragan (piacque altrui) de soulever l'arrière du navire et de plonger l'avant dans l'abîme, de sorte que l'Océan engloutit entièrement le navire.

Dans le texte les points suivants ont été mal interprétés par les commentateurs. D'abord ils traduisent *lume disotto dalla luna* par la lumière de la partie inférieure de la lune, au lieu de le traduire par la lumière du jour éteinte la nuit, sous la lumière de l'astre de la nuit. Ils arrivent

ainsi à faire dire à Dante que le navire d'Ulysse a été ballotté pendant cinq *mois* sur l'Océan, comme si Dante avait ignoré qu'il était impossible qu'un navire de cette espèce pût tenir la mer pendant cinq mois sans relâcher, à moins que la rosée du ciel ne lui eût versé de l'eau potable, et qu'un corbeau du ciel ne lui eût porté le biscuit. Ensuite ils croient que Dante entend, par la montagne qu'a vue Ulysse, la montagne du Purgatoire. Mais Dante ne peut pas supposer que le Purgatoire qui, selon lui, est invisible à tout vivant, et qui est placé au centre de l'Océan, dans l'autre hémisphère, ait pu être vu par Ulysse après une navigation de cinq jours. Enfin ils prétendent que *altrui* (l'autre) désigne non pas l'ouragan dont il a été question antérieurement, mais que *l'autre* désigne Dieu. Mais jamais Dante ne se permettrait de parler de Dieu d'une manière aussi irrévérencieuse (voy. p. 237). On comprend que les Israélites, ne voulant pas abuser du nom sacré de *Jéhovah*, lui aient substitué le nom de *Adonaï* (Seigneur); mais aucun peuple n'a appelé son Dieu *l'autre*.

69.

Istra t'en va, piu non t'aizzo (Inf., c. 27, v. 21).

Si les Latins médisaient des Grecs (voy. p. 273), ceux-ci le leur rendaient avec usure. Dante représente cette aversion qu'ils ont entre eux comme la continuation de la guerre de Troie entre les Grecs, les descendants d'Achille et d'Agamemnon, et les Latins ou Romains, les descendants des Troyens. C'est pourquoi, pour se faire bien venir auprès des Grecs Ulysse et Diomède, le rusé Virgile se fait passer, d'après Dante, non pour un Latin, mais pour un Grec, comme né à Andes près de Mantoue, bourg fondé par la profétesse grecque *Manto*, fille de Ti-

résias. Les Lombards au Moyen âge avaient le vague souvenir qu'ils descendaient des Longobards, et non des Romains descendants des Troyens. Aussi Dante suppose-t-il ici que Virgile, en interrogeant le Grec Ulysse, se sert avec intention non du latin (toscan), mais du dialecte mantouan ou lombard. Dante, qui ne rapporte de cet entretien que les dernières paroles, prononcées par Virgile pour congédier Ulysse, choisit exprès ses paroles dans le dialecte italien lombard. En effet *istra*, usité dans le dialecte lombard, dérive de *ista-ora*, comme le toscan *essa* dérive de *ipsa* (sc. hora) et signifie, comme *allotta* (voy. p. 237), à cette heure-ci, à présent, *maintenant*. Le mot lombard *aizzo* dérive du longobard *haitan* (got. *haitan*, all. *heissen*), qui signifie *appeler*, et ensuite appeler à, *engager*, commander, comme l'allemand *einen heissen* signifie engager quelqu'un, lui commander, et comme le grec *keleuein* (commander) dérive de *kalein* (appeler). *Non piu t'aizzo* signifie ici je ne t'engage plus à parler, je te laisse aller, je te donne congé.

Les paroles lombardes dites par Virgile ont été entendues par un Lombard, de la Marche d'Ancône, par le damné Guido di Montefeltro, qui se tenait alors près d'Ulysse. Guido était frappé d'entendre parler son dialecte, et bien qu'il ne connût pas Virgile, il conclut de son langage qu'il était Lombard; il s'enhardit à lui adresser la parole comme à un compatriote, qui pourra lui donner des nouvelles des pays circonvoisins.

70.

Saracino (Inf., c. 27, v. 87).

Dans les premiers siècles de notre ère, les habitants de la Syrie donnaient aux nomades bédouins, indépendants de la domination romaine, le nom de *Benou al-Scharq*

(Fils du Levant) ou de *Scharakioune* (Levantins, Orientaux). D'après eux, les voyageurs grecs appelaient *Sarakènè* les pays indépendants à l'orient de l'empire romain, et *Sarakènoi*, les habitants de ces contrées.

Au septième siècle les Latins, à l'exemple des Grecs, appelaient *Saraceni* les Arabes qui attaquaient les pays de l'Occident chrétien. Les croisades donnèrent aux luttes contre les Arabes le caractère d'une guerre de religion, de sorte que le nom de *Sarrasin* devint synonyme de mécréant ou de païen, au point que même les païens de la Baltique furent quelquefois appelés Sarrasins. Dante emploie le nom de *Saracino* pour désigner les païens de l'Islam.

71.

Si franga. (Inf., c. 29, v. 22).

Franga ne vient pas du latin *frangere* (briser), mais du longobard *frangon*, qui correspond au gr. *frasso* (serrer), au vieux latin *frequere* (serrer, presser), d'où vient *frequents* (serrant, pressant), au goth. *prangan* (presser), à l'all. *prägen* (faire une impression ou empreinte). *Si franga* signifie ici presser sur, s'appesantir sur.

72.

Coltel. (Inf., c. 29, v. 83.)

Coltel (lat. cultellus p. cultrellus petit couteau) signifie ici couteau *de cuisine*. Je retrouve le mot *coltello*, mis mal à propos, comme fausse leçon, à la place de *colpello* (petit coup) dans le *Convito* (vol. II, p. 432). Voici ce que dit Dante : « Si l'adversaire voulait se défendre en disant que, « dans les autres choses, noblesse se prend pour l'excel- « lence d'une chose, mais que, dans les hommes, elle

« s'emploie parce qu'ils n'ont plus mémoire de leur basse « extraction, on serait tenté de répondre, non pas en pa- « roles, mais par un petit coup (col colpello, au lieu de « col coltello) à un tel ravalement de l'homme au-dessous « de la brute (tanta bestialita), comme le serait celui de « donner à la noblesse des autres choses, la bonté pour « cause, et à la noblesse des hommes pour principe l'ab- « sence d'esprit (dimenticanza). » Dante veut dire que ravaler l'homme au-dessous de la brute est une telle ânerie, qu'on est tenté de la réfuter, non par des arguments de dialectique, mais par un coup, comme l'ânier donne un coup à l'âne, sans argumenter avec lui.

73.

Che qui registra. (Inf., c. 29, v. 55-57.)

Registro est le livre divisé en rubriques sous lesquelles on inscrit les *regesta* et les *digesta*, c'est-à-dire les faits, les noms, les décisions, etc., rangés sous certains titres, afin d'en conserver la mémoire et d'en confirmer la *véracité* et l'authenticité. *Registrare* signifie généralement enregistrer, et ici *certifier* un acte comme juste, le *confirmer* comme conforme à la justice. La justice divine, par cela même qu'elle punit les damnés dans l'Enfer, confirme et *certifie* qu'ils sont coupables. La présence des damnés dans l'Enfer est naturellement pour Dante la plus haute confirmation de leur culpabilité ; il ne saurait les croire innocents.

74.

Giganti. (Inf., c. 31, v. 31-57.)

Dante prend et emploie le nom de Géants à la fois dans le sens de *Titans* de la mythologie grecque, et de *Rephaim* de l'Ancien Testament (Genes. 14, 5). Ils représentent

l'outrecuidance et l'orgueil de l'esprit (argomento della mente), unie à la méchanceté (al mal volere), et rendue redoutable par une excessive force physique, contre laquelle les hommes n'ont aucune défense ni recours (riparo). Ces géants sont comme des montagnes menaçant le ciel, ou comme des tours babyloniennes, élevées pour escalader le trône de Dieu, ou comme des Pyramides construites par l'orgueil des hommes. Dante félicite la Nature de ne plus produire de tels êtres gigantesques, auxquels aujourd'hui, les éléphants et mêmes les baleines, ne sont pas à comparer. Cependant, dit il, il existe encore aujourd'hui sur terre une espèce de géants malfaisants; ce sont les princes violents et astucieux, qui, par une politique perverse, par jalousie, et par esprit de rapine, s'attaquent au vrai gouvernement impérial, comme les Titans se sont attaqués au règne légitime de Jupiter, ou comme les Rephaïm (cf. norr. *Alfar;* sansc. *Ribhavas*) ont regimbé contre le gouvernement de Jahvé. Aussi Dante représente il les princes ennemis de l'Empire par un géant qui collude avec la Papauté, et l'entraîne dans la perdition (v. plus bas).

75.

Raphel mai amech zabi almi (Inf., c. 31, v. 67).

Il est inconcevable comment les commentateurs s'obstinent à vouloir expliquer, philologiquement et glossologiquement, les paroles de Nimrod, que Dante lui-même dit qu'elles n'ont *aucun* sens intelligible, dans *aucune* langue humaine, indiquant ainsi qu'il a inventé ces syllabes au hazard.

Lors de la construction de la tour de Babel, Jahvé a brouillé la langue des constructeurs, au point qu'ils ne purent plus s'entendre entre eux, et, ne pouvant plus

s'entendre, se sont dispersés sur la terre, où leurs descendants ont formé, tant bien que mal, les différentes langues existantes actuellement. Virgile ne comprend rien au langage du géant Nimrod, qu'il appelle une âme détraquée (anima sciocca). Comme chasseur farouche des bêtes féroces et comme guerrier (chasseur d'hommes) conduisant sa troupe, Nimrod, ainsi que Roland, porte un cor de chasse; mais serré, comme il l'est dans l'Enfer, il ne peut plus s'en servir pour donner le signal de la chasse ni le signal du combat. Dante dit que, par son langage inintelligible, il s'est dévoilé lui-même, à lui et à Virgile, comme ne pouvant être autre que le fameux Nimrod, par l'outrecuidance duquel il est arrivé qu'on ne parle plus, comme primitivement, une seule langue sur la terre.

76.

Signification du mot **ereda** (Inf., c. 31, v. 116).

Le mot latin *herus* est de la famille du sanscrit *har* (saisir), du grec *cheir* (preneuse) main, etc., et signifie preneur, possesseur, *propriétaire;* il n'a rien de commun avec le mot allemand *herr*, qui dérive de *har* (hehr, haut, éminent) placé au comparatif *hariro* (plus éminent).

Ensuite le mot grec *eidos* (aspect) signifie, comme le latin *species* (aspect), aussi la race, l'*espéce* (species). De là, en grec, les mots comme *Atreidai* (ceux de l'espèce d'Atrée) les fils, les successeurs, les *héritiers* d'Atreus; de là, dans les langues germaniques, les noms comme *Vanitai* descendants des Vanes (v. Le message de Skirnir, p. 21); de là encore en latin le mot *herês* (p. her-êds descendant du propriétaire) l'héritier, et même le mot *merces* (p. merc-êds, le produit d'une chose de valeur *merx*), l'intérêt (gr. tokos produit), la rétribution, la récom-

pense. Comme tout propriétaire (herus) est l'héritier de son père, les mots *herus* et *heres* étaient souvent synonymes l'un de l'autre (v. Festus).

De *herês* (fr. *hoir*, angl. *heir*) se forma, dans la basse latinité, le verbe *hereditare* (hériter), et le mot *heritatico* (p. hereditatico ce qui concerne l'hérédité), dont les Français ont fait *héritage*. Les Italiens ont préféré à ce long mot la forme plus brève de *heredita* (héritée, part d'héritage) qui s'est changée en *ereda*, que Dante emploie toujours dans le sens de *part d'héritage*. Ainsi dans Inf. 31, 116 il faut traduire : la plaine chanceuse de Zama dont Scipion l'Africain s'est fait une part de sa gloire (di gloria ereda). Dans Purg. 7, 118 il faut traduire : la valeur de Pierre III aurait passé, comme héritage, d'un vase (héritier) à l'autre ,. ce qui n'a pas eu lieu des autres parts d'héritage, qui n'ont pas passé à Jacomo et à Federigo, puisque ils eurent bien en partage la royauté de leur père, mais nul d'entre eux ne posséda la meilleure part de l'héritage paternel, à savoir la vertu. Dans Purg. 14, 90 il faut traduire : où nul ne s'est fait de sa valeur une part d'héritage (ereda). Dans Purg. 18, 135 il faut traduire : le peuple d'Israël mourut avant qu'il ne vit le Jourdain comme sa part d'héritage promise par Jéhova (le erede sue). Dans Purg. 33, 37 il faut traduire : l'Aigle de Jupiter ne sera pas toujours sans recueillir sa part d'héritage qu'il mérite pour ses abominations. Dans Paradis 11, 112 il faut traduire : à ses frères (les moines Bernardins) saint Bernard recommanda sa Dame (la Pauvreté), comme sa juste part d'héritage (com' a giuste erede). Dans Paradis 12, 66 il faut traduire : la marraine vit en songe l'admirable résultat qui devait provenir de Dominique et de ses qualités qui étaient sa part d'héritage (d'elle erede).

77.

Esser in presa; tutto a fondo; pigliar a gabbo.
(Inf., c. 32, v. 7-9.)

Dante veut dire qu'entreprendre à décrire le fin fond de l'Enfer est une chose aussi difficile, comme de lutter contre une force presque surhumaine; qu'on ne pourra pas réussir dans cette lutte, ni en prenant la chose pour un jeu, ni en s'exprimant dans un langage enfantin.

Il faut lire *in presa* au lieu de *impresa.*

Esser in presa (être en prise) est une expression du jeu des lutteurs, qui énonce que l'adversaire est dans une attitude où il donne *prise* sur lui, c'est-à-dire où il est favorable et facile de l'attaquer. Les lutteurs épient cette prise (avissando loro presa e loro vantaggio) avant l'attaque. (Inf. 16, 23.)

L'édition princeps de 1481 a la véritable leçon *tutto a fondo* qui plus tard a été interverti en *fondo a tutto. Descriver tutto a fondo l'universo* (décrire l'univers jusqu'au fin fond de l'univers) n'est pas une lutte facile ni commode, ni en prenant la chose légèrement comme un jeu (da pigliar a gabbo), ni en voulant parler le langage des enfants en bas âge, sachant à peine dire papa et maman. *Pigliar* (du latin *peculiare* prendre v. p. 244) a ici la signification de *prendre* dans le sens de *juger*.

Gabbo est un mot lombard, norr. *gabb* (moquerie), v.-fr. *gab* (plaisanterie); *a gabbo* (comme un jeu, à la légère).

78.

Les deux frères jumeaux (Inf., c. 32, v. 41-51).

Dante vit à ses pieds dans la glace deux damnés, deux frères jumeaux, dont les têtes étaient tellement rapprochées l'une de l'autre que leurs cheveux se mêlaient. Leur vi-

sage était penché sur la glace, de sorte qu'on ne le voyait pas. Quand Dante leur demande qui ils sont, ils lèvent la tête, et ils auraient répondu s'ils n'avaient pas été empêchés de parler par la glace qui leur fermait la bouche. C'est que leurs yeux répandaient sans cesse des larmes de chagrin ; ces larmes, liquides seulement dans l'intérieur des yeux, se congelèrent aussitôt en découlant par-dessus leurs lèvres, entre lesquelles la glace se fixait et empêchait les damnés d'ouvrir la bouche. Aussi, pris de rage, ces frères dénaturés se cognèrent la tête l'une contre l'autre de côté, comme deux boucs combattants.

79.

La mort d'Ugolino (Inf., c. 33, v. 26-75).

*Piu lumi (*plusieurs lumières) ne signifie pas plusieurs *mois,* mais plusieurs *jours* (voy. c. 26, 131).

Au lieu de *Padre mio, che non m'aiuti? quivi mori; e come tu me vedi*, etc., il faut lire *Padre mio, che non m'aiuti, quivi moria, come tu me vedi*. (Mon père, qui ne peut pas me sauver, tu mourras ici comme tu me vois maintenant mourir.) Ces paroles ne sont pas un reproche adressé au père, mais des paroles profétiques (ultima verba) de l'enfant, qui se sent mourir; ces paroles énoncent que le père va ici mourir d'inanition, comme il voit maintenant mourir son fils; elles se réaliseront, étant les paroles profétiques d'un mourant. Elles furent prononcées le quatrième jour par Gaddo, après que les enfants eurent prié leur père de les délivrer de leur tourment en les tuant, pour faire d'eux son repas.

Dans *vid'io cascar* (vers 71) *vid'io* signifie non pas *voir* à la clarté du jour, mais *s'appercevoir* dans l'obscurité (cf. avvidersi s'appercevoir dans la nuit).

Brancolar (ou broncolar) dérive de *branca* et *bronco* (débris, tronçon, chicot d'arbre), et signifie broncher, trébucher sur un monceau ou un tronçon, comme le latin *cæspitare* signifie trébucher sur une motte de terre (cæspis), et comme l'allemand *straucheln* signifie broncher sur un tronçon ou chicot d'arbre (struch).

Dans la nuit du cinquième au sixième jour, Ugolino s'aperçut que ses trois autres enfants aussi étaient morts; il s'en aperçut, parce que, comme un aveugle, il trébucha sur leurs cadavres. Sachant tous ses enfants morts, Ugolino se lamenta douloureusement, et cria après eux (li chiamai) pendant deux jours, comme pour les rappeler à la vie. Ensuite l'inanition fut plus puissante que la douleur (piu que dolor pote il digiuno); ce qui signifie évidemment que l'inanition causa la mort que n'avait pu donner le chagrin, quelque grand qu'il fût. Dante n'a pas songé à dire que l'inanition (dans le sens de grande faim) a forcé Ugolino à vaincre la douleur, et à manger de la chair de ses enfants pour apaiser sa faim dévorante; s'il avait cru à un si terrible repas, il n'aurait pas mis dans la bouche de Gaddo les paroles profétiques prédisant à son pére qu'il mourrait, comme lui, d'inanition; il aurait dit que Ugolino, au lieu de se lamenter pendant deux jours après la mort des fils, se serait jeté sur leurs cadavres pour en manger.

80.

Conduite de Dante envers le traître Alberigo.
(Inf., c. 33, v. 112-150.)

Dante, en rencontrant des damnés dans l'Enfer, est d'avance convaincu de leur culpabilité (v. p. 278), mais, pour son instruction, il désire toujours savoir *quelles* sont les personnes qu'il y rencontre, et, surtout, *pour* quels

crimes elles y sont punies. Les damnés ayant la conscience de leur culpabilité, et sachant que personne ne peut les délivrer de leur châtiment, ne songent jamais à demander à Dante qu'il intercède pour eux, ce qui serait sans résultat; mais quelques-uns d'entre eux demandent quelquefois qu'il ait pitié d'eux, et qu'il leur rende quelque service possible. C'est ainsi qu'Alberigo, dont les yeux sont bouchés par des glaçons, prie Dante de lui ôter ces glaçons, afin qu'il puisse voir, pendant quelques instants. Ayant les yeux bouchés, Alberigo ne sait pas à qui il s'adresse; mais il prend Dante naturellement pour un traître comme lui, qui va au fin fond de l'Enfer, pour y subir sa peine. Dante lui répond que, s'il veut qu'on lui rende le service qu'il demande pour le *soulager* (ch'io ti sovvegna), il doit d'abord dire qui il est, afin qu'on sache s'il est digne de cette complaisance; il ajoute expressément qu'il ne lui est pas permis de le *débarrasser* (disbrigo) pour toujours de ce qui constitue sa peine, à savoir des glaçons qui lui bouchent les yeux, mais qu'il lui serait intéressant (mi convegna) de connaître la *cause* pourquoi il subit ce surcroît de peine, d'avoir les yeux bouchés par les glaçons (*ir al fondo della ghiaccia* connaître la cause de la glace).

Disbrigo appartient à la famille des mots du lombard *brika,* got. *vrika* (pousser), *vrekî* (poursuite, instance), *vrekio* (pourchassant, vengeur, aventurier), all. *recke,* ital. *briga* (pourchasse, instance), *brigante* (pourchassant, vengeur, brigand). *Imbrigare* dérive du latin *imbricare* (empêtrer, mettre une pierre sur une autre); *disbrigare* signifie dépêtrer, débarrasser.

Al fondo della ghiaccia ire (aller au fond de la glace) ne peut pas signifier ici la même chose que *andare a fondo* (aller au fond de l'Enfer, pris dans le sens de aller

au diable), car Dante ne sait pas encore, comme il le verra bientôt, que le fond de l'Enfer est couvert de glace.

Ire al fondo signifie aller au fond d'une chose, en examiner le fond, la raison, la cause; et *ire al fondo della ghiaccia* signifie ici examiner la raison pourquoi Alberigo, gisant encastré dans la glace, subit le surcroît de peine d'avoir encore les yeux bouchés par des hémisphères de glace (ghiaccia).

Dante ne s'engage donc d'aucune façon à soulager Alberigo; au contraire il dit explicitement que, ne pouvant pas le débarrasser des glaçons, il désire, cependant, savoir d'abord *qui* il est, et surtout *pourquoi* il subit ce surcroît de peine. Alberigo, comme tous les damnés de l'Enfer, ne fait aucune difficulté de faire savoir à Dante qui il est, et quels ont été ses crimes. Mais espérant encore disposer Dante en sa faveur, il lui fait savoir, ce qu'on ignore généralement dans le monde des vivants, qu'il y a des damnés dans l'Enfer qui vivent encore corporellement sur terre, avec une âme de démon, tandis que leur âme souffre déjà dans l'Enfer. Après cette révélation, par laquelle Alberigo indique que son corps de démon vit encore sur terre, et que son âme est ici tourmentée dans l'Enfer, Dante reconnaît qu'il se trouve en présence d'un traître de la pire espèce. C'est pourquoi, lorsque Alberigo renouvelle la prière de le débarrasser des glaçons, Dante, connaissant maintenant l'énormité des crimes de ce damné, ne juge pas convenable ni équitable de lui témoigner une bienveillance ou une *courtoisie*. En racontant cette scène, Dante ajoute que la courtoisie qu'on doit à de tels monstres, c'est de se montrer *discourtois* (villano) envers eux. On le voit, il n'y a rien dans la conduite de Dante envers Alberigo, qui mérite le moindre blâme; Dante n'est

pas parjure, ni trompeur, ni inhumain, comme le prétendent ceux qui n'ont pas su trouver la vraie explication de ce passage.

81.

Le Purgatoire (Purg., can. 1).

D'après la conception de Dante, l'Enfer et le Purgatoire ont été créés ensemble, *avant* la création du genre humain. Lors de la révolte de Lucifer, Dieu lança cet archange si fortement sur la terre, que son corps, en y repoussant les terres, forma le vide ou l'entonnoir de l'Enfer, et que les terres, ainsi rejetées de l'Enfer sur l'hémisphère opposé, formaient dans l'Océan occidental la Montagne du Purgatoire. Dante, faisant plier la géographie aux exigences de ses conceptions philosophiques et poétiques, considère, d'après la tradition, l'entonnoir de l'Enfer ou de la Géhenne comme placé *au-dessous* de Jérusalem (voy. p. 191). Cette ville étant située au milieu entre l'Orient et l'Occident, formait en quelque sorte le *nombril* de la terre habitée, comme chez les Grecs, Delphes était appelée le nombril de la Grèce. La Montagne du Purgatoire, qui s'élève à l'opposite de l'entonnoir de l'Enfer, est aussi placée au sommet central de l'hémisphère opposé au nôtre. Avant la découverte de l'Amérique, on croyait cet hémisphère dépourvu de toute autre terre ferme, à l'exception de cette Montagne circulaire placée au milieu de l'Océan; de sorte que le Purgatoire formait également comme le *nombril* de cet Océan. On croyait que cet Océan était le bassin *principal* des eaux marines, et qu'il occupait la septième partie de la surface terrestre, les terres fermes en occupant les six septièmes (4 Esdras, c. 42). Il est à remarquer que le Génois Christophe Colomb et le savant Florentin Toscanelli, ou bien ont ignoré

ce que Dante a dit ici de la Montagne du Purgatoire, ou bien n'en ont tenu aucun compte.

Au sommet du Purgatoire Dieu créa, selon Dante, le Paradis *terrestre*, où il plaça Adam et Ève. Après la chute et l'expulsion du Paradis des hommes primitifs, le Paradis et toute la Montagne du Purgatoire restèrent inhabités. La race humaine fut transportée, Dante ne dit pas comment, dans les plaines de Babylone, d'où elle se répandit en Europe, en Asie, et en Afrique. Les individus de notre race pécheresse, n'étant pas encore rachetés par le Fils de Dieu, descendirent et restèrent, après leur mort, dans les Limbes et les Cercles de l'Enfer.

Après la Rédemption, l'humanité rachetée fut dès lors admise au Paradis *céleste* ou au Ciel. Jésus-Christ descendit aux Enfers pour en tirer les meilleures âmes des temps passés; et, depuis l'origine du christianisme, les âmes saintes peuvent espérer d'être admises dans le sein d'Abraham, et au Ciel de la très sainte Trinité. Mais comme pour être digne d'entrer au Ciel, toute âme, quelque sainte qu'elle soit, a toujours besoin d'une *purification* préalable, Dante admet que cette purification s'opère sur les Terrasses circulaires, plus ou moins élevées, de la Montagne du Purgatoire. C'est donc seulement depuis le christianisme que la purification a lieu au Purgatoire. Les âmes chrétiennes, qui ne sont pas envoyées dans l'Enfer, mais qui peuvent espérer, après une purification préalable, d'entrer au Ciel, sont rassemblées au port de Rome ou à Ostie, d'où elles sont embarquées, sur un navire dirigé par un Ange, et transportées au pied du Purgatoire. C'est là qu'elles montent, après des purifications successives, au Paradis terrestre ou au Séjour de l'Innocence, de la Paix, et de l'Aspiration suprême (speme), et de là elles s'élèvent ensuite au Paradis céleste.

De même que Dante conçoit l'Enfer partagé en trois parties, renfermant les cercles de l'Achéron, du Styx, et du Phlégéthon, de même, appliquant la division ternaire aussi au Purgatoire, il partage celui-ci en trois étages, le Propurgatoire, le Purgatoire, et le Paradis terrestre. A chacune de ces trois divisions préside un personnage qui symbolise le but de ces trois Séjours de purification. *Caton* préside au Propurgatoire, les sept *Anges d'absolution* président aux sept terrasses de la purification, et *Mathilde* préside au Paradis terrestre.

82.

Les quatre Étoiles du pôle sud (Purg., c. 1, v. 23).

C'est faute de critique historique, et par une érudition astronomique mal employée, qu'on a vu dans les quatre Étoiles, que Dante imagine placées au pôle sud, quatre étoiles *réelles*, que les astronomes désignent sous le nom de la *Croix du sud*. Dans la pensée de Dante, ces quatre Étoiles, dont il parle ici, ont une signification purement *symbolique*. En effet Dante considère certaines étoiles de première grandeur comme des lumières célestes, destinées à guider les hommes dans le cours de la vie. C'est ainsi qu'il fait des sept Étoiles du septentrion (*septemtriones*, sept taureaux, norr. *siö drionar*), l'orientation (ar. kebla) ou la Tramontane, qui conduit le voyageur dans la nuit, et d'après laquelle se dirige le nautonnier. Il nomme la Philosophie une *Étoile* céleste (Gemma), qui doit guider la raison humaine ; et comme ces quatre Étoiles éclairent le chemin de l'humanité, il les appelle, d'après l'Évangile, les *Vierges* (Ninfe) aux flambeaux, qui, attendant le Seigneur, ont toujours leurs lampes allumées. Il dit même, en propres termes, qu', au ciel, elles sont des *Étoiles*, et,

sur la terre, des *Servantes* (voy. p. 124). D'après ce symbolisme Dante, pour avoir dans l'hémisphère du Purgatoire ou au pôle sud, une constellation analogue et correspondant aux sept étoiles de l'hémisphère de Jérusalem, a imaginé ces quatre Étoiles, sans avoir en vue la constellation de la Croix du sud, qui lui était parfaitement inconnue, ainsi qu'à ses contemporains, bien que Marco Polo ait probablement connu ces quatre étoiles.

83.

Caton l'Introducteur au Purgatoire (Purg., c. 1, v. 31-75).

Dans Caton, personnage symbolique, Dante a réuni les caractères distinctifs des Romains Caton le Censeur et Caton d'Utique. Comment Dante at il pu faire du païen Caton le Censeur et du suicidé Caton d'Utique l'Introducteur des âmes chrétiennes au Purgatoire? Rappelons d'abord que les personnages de La Comédie sont conçus comme des types symboliques, et non d'après la vérité historique. Dans le Caton du Purgatoire Dante a fondu ensemble la rigidité des mœurs de Caton le Censeur et l'amour de la liberté de Caton d'Utique. C'est que, pour se débarrasser du péché au Purgatoire, il faut avant tout en avoir la volonté ferme et décidée, comme Caton le Censeur avait l'obstination de la vertu; il faut même sacrifier sa vie comme l'a fait Caton d'Utique, pour arriver à la liberté morale; il faut enfin non seulement avoir le zèle et l'aspiration (speme) pour préparer sa propre justification, mais encore inciter, exhorter, et engager les autres âmes à avoir *hâte* d'arriver à la liberté morale. Ce rôle d'Introducteur au Purgatoire, Dante ne pouvait pas le donner à un personnage pieux de l'Ancien Testament, puisque ces

personnages, après avoir été d'abord dans les Limbes de l'Enfer, en furent retirés par Jésus et placés dans le Ciel. Ce rôle ne pouvait pas être donné non plus à quelque Saint chrétien, comme, par exemple, à Jean le Baptiste, puisque les saints ont leur place, non au Purgatoire, mais au Ciel. Ce rôle ne pouvait pas davantage être donné à un Sage païen, puisque les sages du paganisme, tels que Virgile et Aristote, n'avaient pas, selon Dante, l'aspiration (speme) vers le vrai Dieu, et pour cela avaient leur séjour assigné dans l'Élysée de l'Enfer. Dante crut donc devoir choisir pour Introducteur au Purgatoire un personnage typique qui, comme Caton d'Utique et Caton le Censeur, aspirait à la liberté morale, qui, ensuite, quoique païen, vivait du temps du christianisme naissant, et précisément à l'époque où les purifications au Purgatoire allaient commencer pour l'humanité chrétienne. On comprend d'après cela pourquoi Dante, interprétant symboliquement certaines données historiques de la vie tant de Caton le Censeur que de Caton d'Utique, a dû arriver à former de ces deux personnages le Caton symbolique dont il fait l'Introducteur au Purgatoire et l'excitateur des âmes, afin que celles-ci se hâtent d'arriver le plus tôt possible à la justification.

84.

Marcia (Purg., c. 1, v. 78).

Pour arriver à la purification et par elle à la justification, il faut non seulement en avoir le zèle, mais surtout avoir l'amour des choses divines, qui nous détourne des choses terrestres, causes de nos péchés. Dante, se rappelant la parole de l'Écriture : « Il faut aimer Dieu plus que les hommes» et la parole de Jésus : « Celui qui aime sa

famille plus que moi, n'est pas digne de me suivre,» représente son Caton comme ayant sacrifié à son zèle religieux non seulement l'amour de sa femme aimée *Marcia*, mais encore jusqu'à sa vie. Aussi lorsque Virgile, comme pour se rendre favorable l'Introducteur du Purgatoire, lui rappelle sa bien aimée Marcia, qui séjourne dans l'Elysée, Caton lui donne à entendre que son aspiration vers Dieu (speme) est maintenant plus forte, que n'a pu l'être l'amour qu'il avait autrefois pour Marcia.

85.

Oneste piume (Purg., c. 1, v. 42).

On explique ordinairement *oneste piume* (plumes honorables) par *barbe vénérable*, parce qu'on croit que *piume* peut aussi signifier un flocon de *poils*. On croit même pouvoir étayer cette explication par *insperata pluma superbiæ* d'Horace (Carm., 4, 9, 2). Mais *pluma* ne signifie jamais barbe dans les poésies de Dante, et ensuite le mot *pluma* dans Horace est une mauvaise leçon. Bentley l'a corrigée par *bruma*, Markland par *ruga;* moi, je lis *glûma*. *Gluma* désigne la cosse sèche et dure qui enveloppe la graine, quand elle est arrivée à la trop grande maturité. *Insperata gluma superbiæ* signifie donc, selon moi, quand, contre ton attente, la cosse comprimera, dans ta vieillesse, la graine exubérante et orgueilleuse de ta jeunesse actuelle (cf. *glubere aliquem*, dessécher l'exubérance de quelqu'un, et le mot *buccia* p. 183).

Que signifie maintenant *oneste piume? Piume* est un synonyme de *penne*; or *penna*, nous l'avons dit (Inf., 20, 45), signifie les élans, les instincts, les mouvements naturels ; et les *honnêtes* mouvements naturels, désignent ici la passion honorable de Caton qui, comme Portier du

Purgatoire, maintient, avec zèle, la loi qui préside à l'entrée dans ce Séjour. Comme nulle âme ne peut passer immédiatement de l'Enfer au Purgatoire, Caton, le Portier du Purgatoire, en voyant Virgile et Dante sortir, par un chemin inusité, du ravin de l'Enfer et monter directement au rivage du Purgatoire, éprouve et manifeste le mouvement honnête de la vigilance légitime; et, en manifestant ces mouvements naturels et légitimes de son âme (movendo quell' oneste piume), il apostrophe immédiatement Virgile et Dante, pour dire ce qu'il leur faut faire.

86.

La Ceinture de jonc (Purg., c. 1, v. 94).

Pour avoir la volonté de se purifier du péché, il faut avoir la simplicité et l'humilité du cœur; l'orgueilleux est trop fier pour s'humilier et faire pénitence. Or le symbole de l'humilité, c'est le roseau ou le jonc qui plie, et les feuilles de jonc, qui, étant pendantes, sont l'image de l'humilité. On chercherait en vain aussi, dans le jonc, des nœuds, qui sont les symboles des difficultés et des empêchements (cf. lat. *nodum in scirpo* quærere). C'est pourquoi, sur les bords du Purgatoire, où arrivent les âmes, croissent en foule des joncs, qui, à mesure qu'on les arrache, se reproduisent aussitôt, ainsi que l'humilité pratiquée reproduit sans cesse de nouveaux actes d'humilité. Aussi les arrivants au Purgatoire arrachent ils aux bords les feuilles de jonc, et s'en font des ceintures. Se ceindre d'une chose, c'est augmenter par elle sa force; se ceindre de la corde, qui est le symbole du piège et de l'embûche, c'est augmenter la force de la ruse et de l'astuce (voy. p. 263); se ceindre de la ceinture faite des humbles feuilles du roseau, c'est augmenter, par l'humilité, sa force et son

énergie, pour arriver, au plus tôt, à la justification. Aussi Caton engaget il Dante à se ceindre d'humilité ou de feuilles de roseau, afin de pouvoir monter, plus vite, aux terrasses de purification du Purgatoire.

87.

Vapor che in aqua siede (Purg., c. 5, v. 110).
Voy. p. 251.

88.

Zâra (Purg., c. 6, v. 1).

Le jeu des dés que les Italiens appelaient *sanza* (v. fr. cadence, chance) avait aussi le nom arabe de *Zâra* (p. Zahra), que les Croisés ont emprunté aux Turcs du Levant. *Zahra* dérive de l'arabe *Zafar* (vide, nul, point), qui désigne le *point*, le signe sans valeur numérique, ou le *zéro* (p. zaro), que les Hindous, et, d'après eux, les Arabes, expriment, dans l'écriture, par un point. Le point ou le zéro est aussi le premier des dix chiffres (zifra) ou des nombres écrits. Comme sur les dés les nombres sont indiqués par des points, le jeu des dés eut aussi le nom de *Zâra*.

89.

Predella (Purg., c. 6, v. 96).

Predella (fr. bredelle) dérive du lombard *briden* (tisser). Dans l'origine la bride des chevaux était un *tissu* de saules, de lanières de cuir, de fils de chanvre.

90.

Lucia (Purg., c. 9, v. 55). Voy. p. 216.

91.

Le Chérubin aux deux clefs (Purg., c. 9, v. 103-132).

La purification ne peut s'opérer que quand on a la ferme volonté de se purifier des sept péchés capitaux, qui souillent l'âme humaine. C'est ce que Dante exprime en disant que, à l'entrée des sept lieux de purification, est assis, comme portier, le Chérubin, qui, autrefois, a défendu l'entrée du Paradis, après la chute d'Adam et d'Ève. Ce Chérubin tient les deux clefs comme saint Pierre, l'une d'or et l'autre d'argent; la première est la clef de la foi, la seconde celle des œuvres; l'une ouvre l'entrée du Purgatoire à ceux qui sont disposés par leur *foi* à se purifier, l'autre à ceux qui se sont préparés à la justification par leurs bonnes *œuvres*. Le Chérubin déclare que la clef d'or, qui ouvre moyennant la foi, est plus précieuse que la clef d'argent qui ouvre par les œuvres; mais celle-ci est plus difficile à manier, parce qu'il faut plus de sagacité et de jugement pour apprécier, à leur juste valeur, les œuvres humaines, et il ajoute que, pour cette raison, saint Pierre lui a recommandé d'être indulgent, pour ouvrir la porte des lieux de purification plutôt que de la tenir fermée, pourvu que ceux qui demandent à entrer fassent preuve d'humilité et de bonne volonté. En rappelant la recommandation de saint Pierre, Dante veut évidemment conseiller aussi aux papes d'user avec sagesse et modération de leur pouvoir d'ouvrir et de fermer le ciel. Le Chérubin, trouvant dans Dante la ferme volonté de se purifier, lui imprime sur le front sept *P*, les sept initiales du mot *Peccata* ou les signes des sept péchés capitaux, et lui recommande de les faire effacer successivement, à mesure qu'il se sera purifié, par sa foi et ses œuvres, dans les sept cercles du Purgatoire.

92.

Encomata (Purg., c. 10, v. 28).

Au lieu de *entomata*, qui n'a pas de sens, il faut lire *encomata*. En grec on désignait par le mot *enkomma* (p. enkopmat, entaille) d'abord la perche avec des degrés ou entailles, servant à mesurer la taille des recrues, et puis la taille *normale* ou réglementaire. Saint Jérôme emploie le mot *encomma* dans ce sens, et lui donne, comme il convient, le genre neutre (unum incomma); mais quelques écrivains de la basse latinité le prennent par erreur pour un mot féminin de la première déclinaison. Les Italiens du Moyen âge, entendant prononcer le pluriel encommata, l'ont pris pour un substantif abstrait féminin, formé, comme *intrata* (entrée), *fiata* (souffle, fois), *partita* (séparation), etc., et l'ont changé quelquefois, jusque dans le texte de Végèce, en *encomada*. Dante emploie la forme encomata comme mot abstrait signifiant norme, taille normale, *croissance*. Les pauvres humains, dit il, sont comme des larves, qui, si elles arrivent à une croissance normale, doivent se tranformer en papillons; mais nous sommes, en quelque sorte, comme une croissance défectueuse, qui s'arrête ou reste en arrière (entomota in difetto), ainsi qu'une larve dans laquelle la croissance normale fait défaut, et qui n'arrive par conséquent pas à se transformer en un papillon ou en une âme métamorphosée (gr. *psuchè* p. *spuchè*, souffle, (expectoration), all. spuck, (fantôme), âme, papillon).

93.

Fulciero de' Calboli (Purg., c. 14, v. 61 suiv.).

Après la mort de Corso Donati, surnommé le Baron, sans doute vers 1307, *Fulciero* de' Calboli, s'empara,

comme Podestà, du pouvoir à Florence ; il s'appuya d'abord à la fois sur le parti français et le parti de la cour de Rome, sur les Guelfes et sur les Gibelins, que Dante appelle ici des *loups*, parce qu'ils étaient, selon lui, les dévastateurs à la fois de l'Empire et de la Papauté. Fulciero au lieu d'être, comme chef, le protecteur, le défenseur, le pasteur des br ebis, se fit le chasseur sanguinaire dans ce repaire de loups. Sur la rive *dévastée* (*sulla*, p. svelca, v. all. *svelh*, all. *welk*, desséché, fané) de l'Arno, ou à Florence, il *déchaina* les loups (sgomenta, de *gomena*, gr. *kamilos*, norr. *hamla*, fr. gumène, cable pour retenir) ou laissa tout aller à la dérive. Il trahit et vendit (vende) pour de l'argent Guelfes et Gibelins, pendant qu'ils vivaient, et après les avoir trahis, comme Satan qu'il était, il les massacra ensuite. Dante donne ici à Satan l'épithète de *antica belloa* (l'antique bête féroce), comme il désigna l'avarice par le nom d'*antique Louve* (Purg., 20, 12).

Pendant que les Florentins perdirent ainsi leur vie physique et morale, Fulciero lui-même perdit le prix (pregio) de sa trahison, savoir la richesse et la domination qu'il avait tant recherchées ; il mourut dans Florence, en laissant ce repaire des loups dans un état tel que cette cité ne pourra plus reprendre dans mille ans son ancienne force et grandeur. Ce passage a été écrit par Dante sous forme de prédiction, sans doute vers 1307, lorsque, aigri, il désespéra de voir jamais rentrer Florence dans son état normal.

94.

Marra (Purg., c. 15, v. 96).

Le mot *marra* fait partie de la famille : sansc. *vaksch* (croître), gr. *auxanô* (p. vaksanô), all. *wachsen* (croître),

mast (accroissance, engraissage), *mast* (excroissance) mât, lat. *massa* (accroissement) masse, lat. *marra* (p. masara, excroissance), v. all. *maser* (bois noueux, bas lat. *maserinus* (fait de bois noueux), v. all. *madiran*, v. fr. *maderin*, *merrain*. *Marra* désigne un gourdin noueux, une *marre*, une massue. Comme les paysans se servaient aussi d'une telle marre en guise de fléau pour battre le blé, Dante dit ici qu'il abandonne, avec résignation, son sort à la Providence (fortuna), et à la méchanceté de ses ennemis politiques (bestie Fiesolane), aux Blancs et aux Noirs de Florence, qui sont des vilains ou rustres venus de Fiesole, frappant et maltraitant ignominieusement sa personne avec leurs grossiers fléaux ou gourdins (sua marra).

95.

Beccaio (Purg., c. 20, v. 52).

Beccaio (p. *beccario*, frappeur, piqueur) dérive de *beccare* (piquer, frapper), et désigne surtout le boucher qui frappe et pique (all. absticht) pour tuer. A cette famille de mots appartiennent aussi *becco* (frappeur), désignant le *bouc* qui frappe de la tête (all. stösser), et *becc*o (piqueur), désignant le *bec* qui pique. Ces formes permutent dans les langues indogermaniques avec les formes kelt. *bocc* (frappeur, *bouc*), lat. *buccina* (sc. tuba) trompe de corne de bouc, lat. *bucca* (piqueuse, *bec*, et ensuite *bouche*). Dans d'autres idiomes correspondent les formes lat. *pungere* (piquer, poindre), *pugio* (piqueur, poignard), *pugna* (bataille), *pugnus* (poing), gr. *pugme* (pugilat), all. *pochen* ou *bochen* (frapper), angl. *boks* (frapper à coups de poing, etc.

De même que Dante idéaliste, cherchant plutôt la vérité des idées que la vérité des faits, a confondu, soit par

erreur, soit plutôt de propos délibéré, Caton le Censeur et Caton d'Utique, de même ici il a également mis ensemble Hugues Capet avec son père Hugues le Grand. Mais cela n'empêche pas que la tradition populaire, que Dante a apprise à Paris, et d'après laquelle l'aïeul des Capétiens a été un riche boucher, ne soit vraie. Dante est trop intelligent pour vouloir faire de cette extraction populaire un sujet de reproche à cette dynastie française; il honore au contraire Hugues Capet, qu'il représente ici comme plus sage que ses descendants, et il veut seulement dire que cette race, issue d'un boucher populaire, a malheureusement des appétits de conquérant, et, sans se souvenir de son aïeul bourgeois, se fait donner, par des généalogistes et les héraldiciens, une extraction princière.

96.

Durée du séjour de Stace au Purgatoire
(Purg., c. 22, v. 93).

Au lieu de *più che'l quarto centesmo* (plus que la *quatre* centième année), il faut lire : *più che'l quinto centesmo* (plus que la *cinq* centième année). Le premier copiste, se trompant de ligne, et ayant vu, dans le vers précédent, *quarto* cerchio, plaça aussi dans le suivant *quarto* centesmo, au lieu de *quinto*. Si l'on maintenait la leçon fautive, les indications numériques de la durée du séjour de Stace au Purgatoire ne cadreraient plus avec la durée voulue, tandis qu'en rétablissant la véritable leçon, le calcul est en règle. En effet, Stace est né l'an 61 de notre ère; il vécut 36 ans; il est donc mort l'an 97. Stace était païen comme Virgile; mais s'étant converti au christianisme et s'étant, avant sa mort, repenti de ses péchés, il n'entra pas, à sa mort, comme Virgile, dans l'Élysée de

l'Enfer, mais il passa au Purgatoire. Cependant comme il n'était pas franchement chrétien, l'Ange, chargé de conduire les âmes des chrétiens trépassés du port de Rome ou d'Ostie (Purg., 2, 100) au pied du Purgatoire, lui fit attendre plusieurs années son passage. Il y a lieu d'admettre que Dante, quoiqu'il ne le dise pas, ait fixé la durée de cette attente à trois ans, pendant lesquels l'âme de Stace erra en peine sur les bords d'Ostie. C'est donc seulement en l'an 100 qu'il fut transporté au pied du Purgatoire. Ayant été mou et négligent dans sa foi chrétienne, il dut se purifier d'abord de sa tiédeur dans le *quatrième* cercle, ou dans le cercle des Nonchalants. Cette purification dura, d'après la véritable leçon, et comme s'exprime Dante, *plus que la cinq-centième année,* ce qui signifie 600 ans. En effet, comme l'unité est le plus petit nombre possible dans l'addition et dans la soustraction, la formule *et plus* et la formule *et moins* signifient, dans le style du Moyen âge, *plus un*, et *moins un.* Ainsi *cinque cento e piu* (cinq cents et plus) signifie *cinq cents plus un cent* (Purg., 21, 68) ou six cents ans, et *piu ch'il quinto centesmo* (plus que le cinquième centenaire) signifie un centenaire (un siècle) en plus que cinq siècles, c'est-à-dire six siècles. D'une manière analogue un poète norrain, pour exprimer le nombre 539 (540—1) dit cinq centaines (500) et *environ* (quatre dizaines moins *un*), voy. *Le Message de Skirnir*, p. 251. Stace étant arrivé au Purgatoire en l'an 100, étant resté 600 ans dans le quatrième cercle, et puis 600 ans dans le cercle des Avaricieux, il est resté, en tout, 1200 ans dans le Purgatoire ; et c'est dans l'année 1300 qu'il y rencontra Virgile et Dante, et monta i eux au Paradis céleste.

97.

Filia di Tindaro; *suocera sua Deidamia* (Purg., c. 22, v. 113-114).

Au lieu de la fausse leçon :

> Evvi la figlia di Tiresia, e Teti,
> E con le suore sue Deidamia,

il faut nécessairement lire :

> Evvi la figlia di Tindaro, e Teti,
> E con la suocera sua Deidamia.

Virgile, pour flatter le poète Stace, qui dans sa Thébaïde a chanté des héroïnes, rappelle ici quelques femmes célèbres de la guerre de Thèbes et de la guerre de Troie. Il dit que dans les Champs Élysées des païens se trouve l'héroïne laquelle montra aux Argiens, tourmentés par la soif, la source de la rivière Langia, qui dans l'Arcadie sort de la forêt Néméenne, et se jette dans le golfe de Korinthe. Cette héroïne, qui montra Langia, est *Ipsipile* (Hypsipyle) la nourrice d'Archemorus, du fils de Lycurgue, roi des Thraces. Cet enfant, abandonné, pour un moment, sur l'herbe par sa nourrice, fut tué par un serpent; et les Argiens instituèrent, en l'honneur du jeune Archemorus, les jeux funèbres qui devinrent dans la suite les Jeux Néméens (voy. *Statius*, Théb., 4, 717).

Virgile dit encore que dans le même séjour se trouve la fille de Tindare, la célèbre *Clytemnestre*. Ici un copiste maladroit a mis dans le texte *figlia di Tiresia*, au lieu de *figlia di Tindaro*. Cette faute n'est, en aucun cas, à mettre sur le compte de Dante; car notre poète a placé la fille de Tiresia, l'enchanteresse Manto, dans le quatrième Maubouge de l'Enfer (Inf.. 20, 50).

Virgile nomme encore, comme placée dans le même séjour, *Thetis* (Teti), la sœur de Lycomède de Scyros, et la mère d'Achille, du plus célèbre des héros. Thétis s'y trouve avec sa bru Deidamia, l'épouse d'Achille, et la mère de Pyrrhus; ce que Dante énonce en disant que Deidamia y est avec sa *belle-mère* Thétis (con la suocera sua). L'italien *suocera* est le féminin du latin *socerus*, dont on a fait *socer* (p. socerr); il correspond au grec *hekuros* (beau-père) et *hekura* (belle-mère), à l'allemand *schwieger*, et au sanscrit *içvaras*, qui signifie proprement *garde-possession* (iç-varas de *iç*, got. *aiga*, posséder), et par suite maître, chef de famille (gr. kurios p. ikuros); enfin *içvaras* (seigneur) est devenu, comme le français *beau*-père, le nom honorifique pour désigner le père du mari de la fille.

Par la faute du premler copiste on lit dans le texte des éditions *con le suore sue*, au lieu de *con la suocera sua;* les sœurs de Deidamia sont entièrement inconnues; et comme Dante ne les connaissait pas, il n'avait aucun intérêt à les placer ici parmi les femmes *célèbres*.

98.

Le pommier d'Adam (Purg., c. 22, v. 40).

La pomme, surtout la pomme d'orange orientale, comme globe rebondi, brillant, était comparée au globe effervescent et bouillant du soleil; aussi eut elle, comme lui, originairement, le nom de *svar* ou *sval*, qui appartient à la famille *var* ou *val* (rebondi, effervescent, bouillant), dont se sont formés le sanscrit *var* ou *sval* (soleil), le lithuanien *saule* (soleil), le pélasgo-keltique *apal* (pomme), le grec *Apollôn* (p. apal-ions, aime-soleil); voy. *Les Gètes*, p. 177.

Comme symbole du soleil bouillant, la pomme, et par

suite le pommier, devint l'emblème de l'effervescence amoureuse, et puis le symbole du jeune homme amoureux et vigoureux (voy. Le Cantique des Cantiques, 2, 3; Eddagedichte der nord. Heldensage, p. 40, 105; cf. Purg., 32, 73). Ensuite comme fruit charnu, succulent, appétissant, la pomme devint l'emblème de l'appétit, de l'avidité, de la jouissance érotique. Enfin le pommier produisant la pomme succulente et vigoureuse, devint le symbole de la *vie* du corps (immortalité), et de la vie intellectuelle (sagesse).

Un mythe se forma, dans l'ancienne Asie, et fut imité dans la Genèse (Genes., 2, 9), d'après lequel le Dieu susuprême plaça dans l'Éden deux pommiers, l'un l'Arbre de la *vie* physique, l'autre l'Arbre de la *vie* intellectuelle et morale. Dieu, la Toute-Science et la Toute-Sagesse, se réserva à lui seul de goûter les fruits du second arbre; et sachant qu', en mangeant de ces fruits, on s'égalerait à Lui, Il défendit aux premiers hommes d'en goûter. Mais Adam et Ève, séduits par Satan, et voulant s'égaler à Dieu, mangèrent du fruit défendu, et, au lieu d'acquérir la toute-sagesse, ils tombèrent dans l'erreur et dans le malheur. Dante imagine que Dieu a éloigné du Paradis terrestre l'Arbre de la vie physique ou de l'immortalité, comme étant devenu inutile par suite de la chute des premiers hommes; il n'y a laissé subsister que l'Arbre qui a causé la chute d'Adam, afin qu'il servît d'exemple du malheur qui résulte quand l'homme, au lieu de suivre les prescriptions de Dieu, songe, par outrecuidance, à égaler l'Intelligence divine.

Le Paradis terrestre, au sommet du Purgatoire, bien que, depuis la chute de l'homme, il ne soit plus habité, est cependant encore beau et verdoyant. Mais l'Arbre d'Adam s'y trouve dépouillé et solitaire. C'est un arbre

gigantesque. D'après le commentaire de la Genèse (Targum [commentaire] de Jérusalem) du rabbin Jonathan, la hauteur de cet arbre est égale à la longueur des journées de voyage faites pendant cinq cents ans. Dante, qui a plus de mesure et de goût que l'absurde commentateur araméen, dit que la hauteur de l'Arbre d'Adam dépasse celle des plus hauts arbres, déjà si grands, des Indes orientales (Purg., 21, 40). Il dit que, en signe de deuil de la chute d'Adam, l'Arbre se trouve dépouillé de fleurs et de feuillage dans tous ses rameaux (v. 37), que ses fruits, antérieurement doux, devinrent amers à Adam désobéissant, comme par la désobéissance de Pyrame les fruits du mûrier, originairement blancs, devinrent noirs (v. Purg., 33, 69); que, avant la chute, ses branches, composées de ramuscules sous forme de croix, s'amincissaient naturellement, comme une pyramide, vers le haut, dirigeant la pointe vers le ciel ou vers Dieu, mais que, depuis la chute de l'homme, le branchage présente la forme d'une pyramide renversée, plus large en haut qu'en bas, ce qui indique symboliquement que la raison humaine ne voit plus le sommet du monde ou ne s'élève plus à Dieu, mais à mesure qu'elle s'élève, elle rencontre des obstacles et des mystères de plus en plus grands et nombreux, l'empêchant de reconnaître Dieu (voy. Purg., 32, 40) et de se guider d'après Lui.

Dieu, pour remédier au malheur de l'humanité, causé par la chute d'Adam, a pris de l'Arbre d'Adam dépouillé une branche cruciforme, et en a fait, lors de la rédemption par le Christ, la Croix qui, comme signe de la rédemption, donne aux hommes, à la place de l'Arbre de la toute-sagesse, devenue inaccessible, la sagesse nécessaire pour guider la chrétienté et pour la faire arriver au salut (voy. Purg., 32, 51).

99.

Les deux Pommiers placés dans le sixième cercle du Purgatoire (Purg., c. 22, v. 130-154; Purg., c. 24, v. 103-130).

La signification symbolique de ces deux pommiers diffère de la signification symbolique du pommier d'Adam (voy. p. 302). Ces deux pommiers ne sont pas les Arbres de l'Immortalité et de la Sagesse, mais les symboles de la *Jouissance sensuelle*. En effet la pomme, comme fruit charnu, succulent, et appétissant, est devenue le symbole de l'appétit, de l'avidité, et de la jouissance sensuelle. De là s'est formé le mythe de la pomme qui a séduit Ève; de là les pommes appétissantes du jardin des *Hespérides*; de là le mythe de l'*Arbre de Joie* dans la mythologie scandinave (voy. *Vielgewandts Sprüche*, etc., p. 110).

D'après ce symbolisme, Dante a imaginé que Dieu a placé au milieu du chemin et aux deux extrémités de la sixième Terrasse du Purgatoire, deux pommiers, afin que les pénitents les rencontrent toujours deux fois, en faisant le tour de la terrasse. Ces deux arbres, placés encore auprès d'agréables sources fraiches, ne sont pas destinés par Dieu à exciter et à satisfaire l'intempérance sensuelle du manger et du boire, mais à exercer les intempérants à résister à leur appétit, provoqué par ces arbres et par ces sources. Le premier pommier doit leur apprendre à vaincre leur appétit, lorsqu'ils entendent prôner les exemples de tempérance que leur rappelle la voix mystérieuse d'un Ange parlant dans ses branches. Le second pommier doit les détourner de l'intempérance, lorsqu'ils entendent blâmer les exemples hideux de ce péché, par une voix d'ange sortant des branches. Comme en morale la crainte qu'ins-

pirent les suites du vice est généralement plus efficace, pour nous maintenir dans la bonne voie, que le charme que produit sur l'homme la vertu, les pénitents visitent d'abord le second pommier, et puis le premier. Ces arbres ont cela de particulier dans leur forme, qu', au lieu de s'amincir vers le haut, ils se dilatent, de manière que leur branchage présente l'image d'une pyramide renversée. A la vue de cette forme singulière, Dante se l'explique d'abord comme devant empêcher les pénitents de toucher facilement aux fruits défendus ; plus tard il reconnaît que cette forme symbolique doit indiquer que les appétits sensuels, petits dans l'origine, grandissent à mesure qu'on les satisfait. Quant à la forme du branchage de l'arbre d'Adam dans le Paradis terrestre, voyez page 304.

100.

Che pasturo col rocco molte genti (Purg., c. 24, v. 30).

Rocco (p. vrocco) dérive du lombard *vringan* (tirer, pour serrer) et désigne le *froc* (frac), ou l'habit qu'on serre avec une ceinture, par opposition au manteau, qui flotte sans ceinture. Le froc est l'habit qui caractérise le prêtre (cf. jeter le froc aux orties); *con rocco* peut donc signifier en *qualité* de prêtre. — *Pasturare* signifie conduire au pâturage, et exciter à la pâture, à la bombance. *Pasturo col rocco molte genti* veut dire que l'archevêque Boniface, au lieu de donner la nourriture spirituelle et d'être le pasteur des ouailles en sa qualité de prêtre, a excité à la bombance beaucoup de gens, surtout les ecclésiastiques. Si l'on rapporte *col rocco* à *molte genti* (beaucoup de personnes en froc), cela signifierait, qu', au lieu de retenir les moines ou les ecclésiastiques dans la sobriété, il les a lancés, par son exemple, dans la bombance.

101.

La Gentucca (Purg., c. 24, v. 37). Voy. p. 132-146.

102.

Tutte sue dispense (Purg., c. 27, v. 72).

Le latin *pendere* (pencher) appartient à la famille des mots gr. *spendein* (pencher, verser), all. *wenden* (tourner), lat. *impendere* (all. verwenden), *dispendere* (répartir). Du pluriel neutre latin *dispensa* (répartis) s'est formé le substantif féminin *dispensa* (répartition), comme de *biblia* (les livres) s'est formé le féminin *biblia* (la bible), ou comme de *preambula* (les préambules) s'est formé *preambula* (la Préamble, all. Priamel). *Dispensa* se dit le plus souvent de la répartition ou distribution des mets (all. *speisen* p. dispesen), mais quelquefois aussi, comme ici, de la distribution des places et des localités. Le pluriel *dispense* (distributions de l'espace) désigne ici les points de l'horizon, principalement les quatre points cardinaux : la nuit se fait sentir d'abord à l'orient, puis au sud et au nord, et enfin à l'occident. Dante appelle ces quatre points *tutte le dispense* (toutes les distributions de l'horizon), et dit que lui et ses compagnons tâchaient de se coucher sur les gradins du Purgatoire, avant que toutes les parties immenses de l'horizon n'eussent pris le même aspect sombre, et avant que la Nuit n'eût pris possession (avesse) de toutes les parties de l'horizon (tutte sue dispense) ; *sue* se rapporte ici non à *notte*, mais à *orrizonte*.

103.

Léa (Purg., c. 27, v. 98-108).

Dante, arrivé au Cercle des amoureux qui ne sont pas encore purifiés par le feu de l'amour *céleste*, a eu un rêve

dans lequel il vit *Léa*. D'après Dante la juive Léa est le symbole de l'amour de la loi mosaïque, ou le symbole de la vertu et de la justification qu'on acquiert en remplissant exactement les devoirs prescrits par la loi judaïque. Or l'amour de la loi judaïque est inférieur à la loi d'amour de la foi des chrétiens. Léa n'a pas, comme sa sœur, l'aspiration vers le Messie ou le Christ; aussi occupet elle ici une place dans le Séjour des amoureux non encore purifiés par l'amour divin. Dante ne voit Léa que dans son rêve. C'est une femme *joyeuse* dans son innocence judaïque, comme l'est la chrétienne *Mathilde* dans le Paradis terrestre; ainsi que Mathilde, Léa se réjouit de ses bonnes œuvres, et des œuvres de Dieu qui l'entourent. Mais Mathilde, supérieure à Léa, ne se réjouit pas seulement de son innocence et du bonheur qui l'accompagne, elle a de plus que Léa, l'*aspiration* vers le royaume des cieux. *Léa*, contente de ses œuvres, est contente d'elle-même; elle se réjouit en se voyant dans ses bonnes œuvres, comme dans un miroir, tandis que sa sœur *Rachel* ne se lasse pas de regarder, sans cesse, l'objet de sa contemplation (miraglio), de son admiration, et de son attente, c'est-à-dire le Messie ou le Christ. Rachel aime voir avec ses beaux yeux l'objet de sa foi messianique, tandis que Léa se sent déjà complètement contente dans l'amour de ses œuvres judaïques (l'ovrare appaga), sans la foi messianique.

104.

Le Feu purificateur de la flamme céleste (Purg., 27, v. 115—142).

Pour monter purifié de tout péché au Paradis terrestre, Dante a besoin de passer par le Feu de l'amour divin. Comme il hésite d'entrer dans la flamme, Virgile l'encou-

rage en lui rappelant que Béatrice va le recevoir en haut. Alors Dante passe par la flamme; il est purifié ainsi de tout amour terrestre; le dernier *P*, signe du péché, imprimé sur son front, y disparaît. Il est maintenant pleinement justifié, il est retourné à l'état d'innocence; dès lors Virgile n'a plus rien à lui apprendre, et il s'apprête à le quitter; mais avant de le quitter, il le couronne comme Empereur, et le consacre comme Pape, déclarant ainsi que Dante n'a plus besoin de direction politique, ni de direction ecclésiastique; que, par sa volonté pure et juste, il se guidera lui-même; qu'il sera dorénavant son propre Empereur et son propre Pape.

105.

Le Paradis terrestre (Purg., c. 28, v. 1—34).

Le nom de *Paradis* (gr. paradeisos) dérive du sanscrit *Pradêça* (prospect), qui désigne la vue qu'on avait sur les jardins qui entouraient les palais des rois de l'Inde (cf. Xenoph., Oecon., 4, 13).

Le Paradis terrestre se trouve, d'après Dante, au sommet de la Montagne du Purgatoire. C'est un jardin délicieux; l'air n'y est pas agité, mais d'une fraîcheur agréable. Les oiseaux disent, dans les branches des arbres, leur messe du matin. Les eaux y sont d'une transparence parfaite, auprès desquelles les eaux terrestres les plus pures semblent troubles.

Le Paradis était habité seulement par les premiers hommes; depuis il n'a plus eu d'habitants; mais ayant été le Séjour de l'innocence, toutes les âmes doivent encore passer par lui, pour entrer au Ciel. Comme toutes ces âmes ont hâte d'arrîver au Ciel, et qu'elles sont aptes, par leur innocence, à y entrer aussitôt, personne ne séjourne

longtemps au Paradis terrestre. On ne s'y arrête que pour se préparer à l'entrée du Ciel, en buvant du *Léthé*, pour oublier tout mal, et de l'*Eunoè*, pour augmenter l'énergie de ses aspirations célestes. La seule personne qui habite ce séjour de transition et qui préside à ces préparatifs est *Mathilde*.

106.

Mathilde (Purg., c. 28, v. 37).

De même que Dante a placé, en bas du Purgatoire, Caton, comme Introducteur des âmes au Séjour de la Purification, de même il a aussi imaginé un personnage placé, au haut du Purgatoire, pour préparer les âmes purifiées à entrer dans le Ciel. Ce personnage symbolique est *Mathilde*. Comment faut-il s'expliquer le choix de ce nom et celui de sa personne? Dante a deux procédés pour imaginer des types ou personnages symboliques; le premier consiste à personnifier les noms propres désignant une idée abstraite, et dont l'étymologie lui est claire et évidente. C'est ainsi que *Lucia*, la *Pieta*, la *Consolatrice*, etc., ne sont autre chose que des noms exprimant des idées abstraites mais rendues concrètes comme noms de personnages symboliques.

Ce procédé exigeant toujours la connaissance claire de l'étymologie des noms, est employé beaucoup moins souvent par Dante que l'autre procédé, qui consiste à choisir des personnages donnés par l'histoire ou la mythologie, d'en faire ressortir les qualités présumées prédominantes en eux, et d'élever ainsi les personnages, d'après leurs qualités prédominantes, au rang de types. Le nom germanique de *Mathilde*, dont l'étymologie était inconnue à Dante, et qui signifie *Puissante-Combattante* (Mâht-hilda), ne saurait être la personnification de l'idée abstraite qu'il exprime étymologiquement. Mathilde est donc nécessaire-

ment un personnage emprunté à l'histoire. Or Dante choisit toujours pour types les personnages historiques et mythologiques les plus généralement connus, et les plus célèbres. La personne du nom de Mathilde, la mieux connue de Dante et de ses contemporains, était la comtesse Mathilde de Toscane, morte en 1115, et qui légua une grande partie de ses propriétés à l'Église. Bien que Dante considérât cette libéralité comme un don devenu pernicieux à l'Église, et tout en blâmant le pape Grégoire VII de l'avoir acceptée, il l'envisagea cependant, de la part de la donatrice comme un renoncement partiel aux biens de la terre; aussi fit il de Mathilde le type de la justification méritée par des œuvres chrétiennes, comme il avait fait de la juive *Léa* le type de la justification par les œuvres de la loi mosaïque (voy. p. 308). Il plaça Mathilde, représentée comme jeune et belle, comme innocente et heureuse par son innocence, dans le Paradis terrestre, lui donnant pour mission d'introduire les âmes purifiées dans le Paradis céleste, qu'elle-même ne mérite pas encore, parce qu', avec son innocence et son détachement partiel des richessses terrestres, elle n'a pas possédé pleinement l'aspiration céleste ou l'amour absolu de Dieu et des choses divines. De même que *Caton*, qui engage les âmes à monter au Purgatoire, où lui-même ne monte pas, est le Serviteur du Purgatoire, de même *Mathilde*, qui introduit les âmes au Paradis céleste, où elle-même n'a pas de siège, est la Servante du Paradis terrestre. Comme servante, elle suit, à l'égal de Dante et de Stace, le char de Béatrice sa maîtresse. Elle n'a pas passé elle-même par le Feu de la flamme céleste que cependant elle engage les âmes, comme Dante et Stace, à traverser; elle prépare les âmes à entrer dans la félicité céleste, en leur faisant boire, comme à Dante et à Stace, des eaux du *Léthé* et de l'*Eunoè*.

107.

Les sept Candélabres du Saint Esprit
(Purg., c. 29, v. 16-64).

Dans les cortèges officiels et dans les processions solennelles, les personnages principaux y viennent seulement vers la fin, précédés, qu'ils sont, de serviteurs et de personnes secondaires. Aussi Dante, s'arrêtant dans sa marche au Paradis terrestre, voit il d'abord les avant-coureurs, précédant le char qui porte le personnage principal, *Béatrice*.

Ce que Dante voit n'est pas à considérer, d'après lui, comme un simple rêve, ou une illusion produite dans son esprit, c'est la vue réelle d'une procession symbolique.

Tandis que, dans les cortèges ordinaires, on voit s'avancer d'abord les trompettes et les gendarmes, Dante voit ici d'abord sept Flambeaux précédant le reste de la procession. Dans toute marche il faut des guides; les guides du gouvernement séculier et ecclésiastique, sont les sept dons du Saint Esprit, donnant la sagesse, l'intelligence, le conseil, le courage, la science, la piété, et la crainte de Dieu (Isaïe 11, 2). Ces vertus divines sont comme des *flambeaux* qui éclairent le chemin du salut; elles sont comme la *Tramontane* (voy. p. 289) ou le point de mire (ar. *Kebla, l'enface*) qui indique ici-bas la direction bonne à suivre; elles sont comme un *porte-drapeau* qui guide l'humanité dans le combat de la vie; elles sont enfin comme *l'arc en ciel* qui, après le péché et le déluge, est devenu le symbole de la réconciliation du genre humain régénéré avec le Créateur. Ainsi Dante voit d'abord avancer sept Flambeaux venant du trône du Saint Esprit. Ces flambeaux laissent derrière eux sept longues traînées de lumière qui sont comme les sept couleurs de l'arc en ciel.

Ces traînées forment autant de longues banderoles ou *flammes*, s'étendant et flottant au-dessus de la tête des personnages de la procession, et leur servant à la fois de *dais* protecteur et de *guide* pour les maintenir sans cesse dans la bonne direction du salut.

108.

Dante revoit Béatrice au Paradis terrestre (Purg., c. 29, v. 73-154; c. 30, v. 1-145).

Lorsque Dante gémissait malheureux dans la Fôret de Géhenne (voy. p. 191), c'est Béatrice qui engagea Virgile à le lui amener au Paradis terrestre, à travers l'Enfer et le Purgatoire. Virgile pria Dante de le suivre, lui promettant de le conduire auprès de Béatrice, son ancienne amante, qu'il avait quittée pour s'attacher à la Consolatrice (voy. p. 119), et que, depuis sa mort, il y a dix ans, il n'avait pas revue. Lorsque Dante fut entré au Paradis terrestre, le moment approchait où il aurait de nouveau le bonheur de revoir son ancienne amante. Ce revoir est donc le point culminant du voyage entrepris par Dante: c'est ce revoir qui amène la péripétie de sa vie, ou le changement de son malheur en bonheur; ce revoir a pour conséquence son retour à la *Chrétienneté* (all. Christlichkeit), ou à l'état de perfection du vrai chrétien. Dorénavant Dante est convaincu que son malheur et celui de la chrétienté provient de ce que lui et elle ont abandonné la Foi chrétienne, et que son bonheur, ainsi que celui de l'humanité, ne peut être acquis que par le retour sincère à la foi évangélique. Cette conviction est, en dernière analyse, aussi le but et le résultat de l'Enseignement que Dante s'est proposé en composant La Comédie. Aussi le récit du revoir de Béatrice et de ses suites est il, vu son

importance, plus développé et détaillé que tous les autres récits de La Comédie; il comprend la moitié du Chant 29e et les trois chants suivants du Purgatorio.

Béatrice sachant toute l'importance qu'aura pour Dante son revoir, veut donner une solennité extraordinaire à son apparition. Comme Dante n'est pas encore dignement préparé pour entrer au Paradis *céleste*, où elle a son siège, elle va au devant de lui, pour le rencontrer au Paradis *terrestre*. Elle veut y apparaître avec tout l'éclat, et toute la pompe, digne de son haut caractère de Génie du Christianisme. Comme symbole de l'esprit chrétien qui doit dominer aussi bien dans l'État que dans l'Église, Béatrice apparaît au Paradis terrestre dans une procession politico-religieuse, assise dans le Char de l'État et de l'Église, sous le dais formé par les banderoles, provenant des Flambeaux du Saint Esprit, précédée et suivie par les personnages typiques de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le cortège ou la procession s'arrête en face de Dante. Béatrice se présente, sous son nom, à son ancien amant; elle le réprimande légèrement de ce qu'il l'a abandonnée pour la Philosophie et la Science humaine. Dante tout confus, reconnait qu'il a eu tort; il fait sa confession sincère, et, étant pénétré de nouveau de la Foi chrétienne, il devient digne d'entrer au Paradis céleste, toutefois après avoir [illegible] préalablement, pour son initiation définitive, bu des eaux du Léthé et de l'Eunoè.

Le premier but de Béatrice, qu'elle s'était proposé par son apparition, à savoir la conversion et la résipiscence de Dante étant atteint, elle veut lui donner un autre enseignement important, en lui faisant comprendre, par [illegible] représentation symbolique de l'histoire du gouvernement séculier et ecclésiastique, que la corruption et les malheurs de l'Etat et de l'Eglise, sont nés des fautes et des péchés

des Empereurs et des Papes, qui, au lieu de s'inspirer du Génie du Christianisme, ont entraîné d'abord eux-mêmes, et ensuite la chrétienté dans les passions mondaines. Aussi la Providence ramènerat elle le monde dépravé à la Foi chrétienne, en envoyant des Empereurs et des Papes qui, imbus du génie chrétien, seront les restaurateurs du vrai Empire, et les Réformateurs de la vraie Papauté.

La signification symbolique des détails du récit que Dante fait, d'abord de l'apparition de Béatrice, et puis de ses reproches, et de ses prédictions politico-religieuses, n'ayant pas été suffisamment comprise, nous allons en donner l'explication détaillée dans les articles spéciaux suivants.

109.

Les vingt-quatre Vieillards dans la Vision (Purg., c. 29, v. 82-87).

Le gouvernement séculier et ecclésiastique du Christianisme, a été précédé et préparé par la *Loi* Mosaïque, et les *Prophètes* de l'Ancien Testament. Dante voit le char de Béatrice, précédé de deux douzaines ou de 24 Vieillards, qui sont les auteurs inspirés des livres canoniques de l'Ancien Testament. D'après la division adoptée par St.-Jérome, les livres de la Loi et des Prophètes forment un recueil au nombre de 24, ainsi qu'il y a 24 classes de prêtres lévitiques, et 24 Vieillards dans l'Apocalypse. Dante voit venir après les sept Candélabres ces 24 Auteurs sacrés, guidés et inspirés par les flammes, qui flottent au-dessus de leurs têtes. Ils marchent sous le dais, deux à deux ; leurs vêtements sont blancs, indiquant symboliquement leur foi pure et éclatante; ils portent des couronnes de fleurs de lis, symbole de leur pureté morale. Tous chantent prophétiquement les grâces de la Vierge, an-

nonçant ainsi le Messie et son Evangile, dont ils ne sont, eux, que les préparateurs et les précurseurs, comme le Mosaïsme n'a été que la préparation du Christianisme.

110.

Les quatre Séraphins (Purg., c. 29, v. 91-105).

Dante se rappelant la Vision d'Isaïe (chap. 6, 2) où les *Sarafs* entourent le trône de Jahvé, a placé aussi quatre Sarafs, comme serviteurs, aux quatre angles du Char de l'État et de l'Église. Les *Sarafs* (Séraphins) sont empruntés à la symbolique babylonienne. Ils ont un corps de dragon ou de *Serp* (sansc. sarpas, v. fr. serp, serpent, cf. serp-volant, et Serapis), la face humaine, *trois* paires d'ailes, des jambes de dragon, et une queue de serpent. Aussi Dante les appellet il *animaux*. Comme serviteurs respectueux ils entourent le Trône de Dieu, ayant soin de cacher par respect leur face et leurs pieds, mais prêts à voler comme messagers divins. Dante confond ici les *Sarafs* avec les *Chérubs* (gr. *grups*, griffon) d'Ézéchiel, lesquels ont *quatre* paires d'ailes (Ézéch. 1, 2). Comme l'Apocalypse leur donne seulement trois paires d'ailes, Dante, qui place l'évangéliste St.-Jean, l'auteur, selon lui, de ce livre, au-dessus d'Ézéchiel, n'admet également que *trois* paires, mais il se les figure couvertes d'yeux comme les roues des Chérubs. Suivant le commentaire de St.-Jérome (Jes. 6, 2), Dante considère sensément les Sérafs comme les appariteurs de Jéhova, et c'est pourquoi il les fait aussi figurer ici, à ce titre, comme appariteurs de Béatrice, se tenant cependant plus éloignés du char que les quatre Femmes à la gauche, et les trois Femmes à la droite du véhicule.

111.

Le Char de l'État et de l'Église (Purg., c. 29, v. 106-107).

D'après l'idée chrétienne le gouvernement séculier et le gouvernement spirituel, doivent avoir un seul et même but, la direction et l'édification de la Chrétienté, guidée et inspirée par le Saint Esprit. C'est pourquoi Dante représente l'État et l'Église par un seul et même char symbolique. Dans l'antiquité, l'État était représenté symboliquement par un navire dirigé par un gouvernail, tiré par un *cable* (phén. *chebel*, gr. *kamilos, kubernos*, it. *gumina*, fr. *goumène*) d'où le gouvernement a eu son nom. Dante aurait préféré cette image nautique, d'autant plus que l'Église aussi était représentée par la Nef de St.-Pierre. Mais ne pouvant pas représenter un navire dans la procession au Paradis terrestre, il a du le remplacer par un char. Au Moyen âge, les républiques italiennes représentaient le gouvernement séculier par le symbole du char municipal appelé *carroccio* (Grand char), et l'Église était convenablement figurée par l'emblème de l'arche de l'Alliance placée sur un char. Aussi Dante at il représenté l'État et l'Église par un char triomphal à deux roues, divisé en deux compartiments, l'un à droite, du côté honorifique, assigné à l'Église, l'autre à gauche, attribué à l'État, de sorte que l'État chrétien se trouve côte à côte avec l'Église, et l'Église chrétienne réunie avec l'État. Pour indiquer l'unité de direction qui doit être imprimée à l'État et à l'Église, par le pouvoir séculier de concert avec le pouvoir ecclésiastique, le Char de l'État et de l'Église, sur lequel s'avance le Type de la Chrétienneté (Béatrice), n'a qu'un timon, comme le navire n'a qu'un gouvernail, et ce timon est le symbole de l'harmonie et de l'entente qui

doivent exister entre l'un et l'autre pouvoir. Le gouvernement séculier et ecclésiastique, devant toujours être inspiré par l'évangile de Jésus, le timon du char de l'État et de l'Église est fait, d'après Dante, de la Croix sur laquelle Jésus a subi la mort rédemptrice, et cette croix de Golgatha a été elle même choisie par Dieu parmi les branches cruciformes de l'Arbre de la science divine, placé au Paradis terrestre.

112.

Le Griffon trainant le Char de l'État et de l'Église (Purg., c. 29, v. 108-114).

De même que la mythologie hindoue a imaginé l'oiseau *Garoudas* ou Garouras (p. Gara-varas ou gara-vadas, protégeant contre le mal), la monture de Vichnou, de même la mythologie babylonnienne connait l'oiseau-lion *Keroub*, dont les Hébreux ont fait le *Keroub* (Chérub), et les Grecs le *grups* (griffe ou griffon). Ensuite, de même que les Hindous avaient les *Griffons* gardiens des trésors du pays d'Ophir (Hérod. 3, 116, 4, 12), et que les Égyptiens avaient les *Sphings* (Lions et Lionnes; cf. sansc. *sinhas*, p. svinhas, dompteur, vainqueur, lion), gardiens formant l'espalier de l'avenue et de l'entrée des temples, les Hébreux avaient les *Keroubim*, gardiens de l'entrée du Paradis (Genes. 3, 24). Comme le dieu fulgurant Jahvé s'avançait sur des nuages orageux, les Keroubim n'étaient pas seulement les gardiens mais aussi les porteurs du trône de Jahvé (Psaume 18, 11); on en fit par conséquent aussi, dans la suite, les gardiens de l'Arche de l'Alliance, qui était le trône mobile de Jahvé (Exode 25, 18). Comme gardiens et porteurs du trône, les Keroubim étaient les serviteurs, les messagers, les *anges* de Dieu. Comme

messagers prompts, ils avaient le corps et les ailes de l'aigle; et comme gardiens vigoureux du trône, ils avaient le corps et la force du lion; Ezéchiel leur donna même, l'impétuosité et le corps du taureau, et l'intelligence et la face de la race humaine (Ézéch. 1, 1). Les Grecs, plus soucieux de la forme plastique, représentaient le Griffon (grups) comme un lion, ayant la tête et les ailes de l'aigle. Dante avait vu souvent des images antiques du Griffon trainant un char; en changeant, à sa manière, la signification symbolique du Griffon, il en fit l'animal trainant le char de Béatrice.

Bien qu'il sût que le char de l'Arche de l'alliance était traîné par des bœufs (voy. sa Lettre aux Cardinaux italiens), il préféra à ces animaux de trait de l'ancien Testament, le Griffon du Paganisme, sans cependant soupçonner, que le Griffon n'était au fond que le Keroub de la mythologie judaïque. Ensuite il s'est rappelé que Platon, pour exprimer symboliquement l'opposition qui existe entre notre nature physique et notre nature spirituelle, a imaginé que le char de la vie humaine est attelé de deux chevaux ailés, Hippogryfes ou Pégases [1], dont l'un tend sans cesse à monter au ciel et l'autre à descendre à terre. Voulant énoncer que le pouvoir séculier et le pouvoir ecclésiastique doivent être unis de volonté, Dante a imaginé, pour désigner cette harmonie, que le Char de l'État et de

[1] Le mot *Pêgasos* n'est pas grec, mais il dérive du mot lykien *vêgasos*, qui correspond au sanscrit *vâhasas*, synonyme de *vâhas* (porteur, monture, véhicule), et qui désigne plus spécialement un véhicule *magique*, tel qu'un dragon ailé, un navire ailé ou à voile, un cheval ailé ou hippogryfe, un transport magique sur les ailes du vent (cf. norr. svipfar). Cette signification explique le sens des différents mythes, formés seulement du temps de Pindare, concernant Pégase comme monture ou comme élan poétique ou religieux (cf. sansc. *vrehas*, norr. *bragur*).

l'Église, de même qu'il ne formait qu'un seul véhicule, et n'avait qu'un seul timon, était aussi attelé, non de deux Griffons, mais d'un Griffon unique. Cependant, comme l'Empire et la Papauté, bien qu'unis d'intention et de volonté, ont chacun une nature individuelle, Dante, pour indiquer l'unité de marche et de direction, a choisi pour animal de trait du Char gouvernemental, le Griffon, ayant la tête et les ailes d'un aigle, et le poitrail et les jambes d'un lion, énonçant ainsi que le gouvernement séculier et ecclésiastique doivent avoir, tous deux, l'élan et le regard de l'aigle tendant vers le ciel, et tous deux avoir la force et l'énergie de volonté du lion; tous deux doivent également avoir la foi pure et la charité ardente, qui sont représentées, l'une, par les parties blanches, et l'autre, par les parties rouges du corps du Griffon. Aussi Dante dit il que la tête et les ailes d'aigle du Griffon sont faites d'or, ou de la couleur du soleil, parce qu'elles doivent être le reflet de la lumière du Soleil du monde ou de Dieu, et se diriger vers le Soleil du monde; il dit également que le poitrail et les jambes du Griffon sont faits d'une pierre précieuse, d'une chalcédoine, qui, comme l'indique son ancien nom de *carneole* (incarnate), et son nom hébraïque *ôdèm* (rougeâtre), a la couleur mélangée de blanc et de rouge.

Le Griffon, comme tout animal de trait, a besoin d'être dirigé par les guides du conducteur. Le conducteur du Griffon c'est le Saint Esprit; les guides du Saint Esprit, ce sont les sept banderoles flottant au dessus de la procession et au dessus du Griffon, et provenant des lumières des sept candélabres ou dons du Saint Esprit. Ces banderolles ou flammes célestes, sont à la fois des lisières et des guides pour le Griffon; car, portant ses ailes d'or élevées droites vers le ciel, et ayant la quatrième banderole, (celle du

milieu, qui est la flamme médiane, symbole de l'amour, entre ses ailes, le Griffon ne dévie ni à droite ni à gauche, mais marche comme dans des coulisses, ayant soin d'avoir toujours la flamme médiane entre ses ailes élevées, et évitant qu', en les baissant, l'une des ailes ne touche l'autre, ou que l'élan du pouvoir séculier n'entre en collision avec l'élan du pouvoir ecclésiastique, et vice versâ.

113.

Les sept Servantes entourant le Char de Béatrice (Purg., c. 29, v. 121-132).

Le gouvernement séculier et ecclésiastique a besoin d'être servi et assisté par les vertus divines et humaines. Aussi Dante voit il, à la droite, ou au côté honorifique du char, d'abord les trois Servantes de l'Esprit divin, qui chantaient en dansant en rond, se remplaçant ainsi en dansant, l'une l'autre, occupant successivement, l'une après l'autre, la première place dans la ronde, et se mouvant, plus ou moins vite, selon le chant de l'une ou de l'autre. La première Servante, la Charité, avait la couleur rouge du feu ardent; la seconde, l'Espérance, avait la couleur verte de l'émeraude, et la troisième, la Foi, la couleur blanche de la pureté.

A la gauche, ou au côté moins honorifique du char, Dante vit danser les quatre Servantes de l'Esprit humain, qui ont la dignité royale, et pour cette raison sont habillées de pourpre. Elles dansent d'après l'air chanté par la première d'entre elles, qui est la Prudence ou la Raison humaine, d'après laquelle se dirigent les trois autres, savoir : la Modération humaine, la Justice humaine, et le Courage humain, lesquels quelquefois s'égarent dans ce monde quand la Raison, qui doit les diriger, fait défaut ou s'égare.

114.

Les sept Personnages sacrés qui suivent le Char de l'État et de l'Église (Purg., c. 29, v. 133-154).

Le gouvernement séculier et spirituel, préparé par la Loi et les Prophètes, est arrivé à son achèvement complet et parfait par l'Évangile. Aussi le Char est il suivi, et le cortège et la procession finissent ils, par la venue des Écrivains sacrés du Nouveau Testament. Dante voit marcher, deux à deux, deux vieillards, l'un, l'Évangéliste Luc, qui, disciple d'Hippocrate, et habillé en juif, ferme, par l'Évangile, la plaie faite à l'humanité par Adam, en proclamant le Messie, et l'autre, l'Apôtre Paul, qui, habillé en Romain, tranche, par sa prédication faite aux Gentils, comme par un glaive, la difficulté concernant la vocation des Gentils au salut, en proclamant que le salut, par la Foi, est aussi accessible aux Gentils qu'aux Israélites. Dante, qui n'avait pas encore passé le Léthé et qui se rappelle ses péchés commis contre la Foi, éprouve ici quelque émotion, en voyant le glaive de la Foi de saint Paul.

Puis vinrent les Épistolographes *Pierre, Jean, Jacques,* et *Jude,* et derrière eux, marchant seul, pour clôturer tout le cortège et toute la procession, *Jean*, l'auteur de l'Apocalypse, laquelle renferme et clot l'histoire de la naissance et de l'avenir de l'Église. Tous les auteurs du Nouveau Testament, à l'exception de Paul, portent l'habit juif, comme les auteurs de l'Ancien Testament, mais ils ne sont pas, comme eux, couronnés de fleurs de Lis, symboles de l'innocence acquise par l'accomplissement de la Loi mosaïque ; ils sont déjà couronnés de fleurs rouges et bleues, symboles de la Charité et de l'Espérance chrétiennes.

Quand tout le cortège de la procession est apparu aux yeux de Dante, une voix de tonnerre comme celle qui retentit quand Jésus mourut et dit : *C'est accompli*, se fit entendre comme pour dire, que la procession doit s'arrêter un moment, pour se présenter à Dante comme le symbole du véritable gouvernement séculier et spirituel du monde, et pour se montrer dans sa perfection telle que Dieu l'a voulue.

115.

Rivestita voce (Purg., c. 30, v. 15).

Au lieu de *la rivestita carne alleviando*, il faut lire *da rivestuta voce alleluiando* (chantant l'Alléluia d'une voix de nouveau restituée par le revêtement de l'ancien corps). A la résurrection pour le Jugement, les morts revêtent de nouveau leur ancien corps, et avec ce corps ils reprennent (*revêtent*) en même temps leur voix. Comme on n'a pas compris l'image de *rivestuta voce*, on a changé *voce* en *carne*. Puis, comme il est dit dans l'Écriture que les morts, à la résurrection, *relèveront* de la tombe leur chair, on a changé *alleluiando* en *alleviando* (se relevant) et, par suite, à *da* on a substitué *la*.

Alleluia dérive de l'hébreu *hallelou-Yâh* (célébrez Yâh ou *Yavèh*, Jéhovah) et désigne le chant consistant dans les paroles : *Célébrez Yâh !*. De *alleluia* Dante a formé le verbe *alleluiare* (chanter alléluia !).

116.

Virgile disparaît lorsque Béatrice se présente (Purg., c. 30, v. 49-63).

Virgile, chargé par Béatrice de lui amener Dante au Ciel, ayant accompli sa mission, disparaît de la gauche de Dante, où il s'était tenu avec Mathilde et Stace, et retourne

à son Élysée, abandonnant ainsi Dante à la direction plus haute et plus compétente de Béatrice. Il disparaît sans rien dire, afin d'épargner à Dante les regrets de la séparation. Lorsque Dante, se tournant à gauche pour exprimer à Virgile ses sentiments de crainte au moment de revoir Béatrice, il s'aperçoit de la disparition de son guide, auquel il s'était confié pour son salut; il éprouve un si vif regret, que la joie du Paradis ne put empêcher qu'il ne versât des larmes. Mais Mathilde, la servante de Béatrice, qui connaît Dante qu'elle traite en *frère* (voy. Purg., c. 29, v. 65) et qu'elle appelle amicalement par son nom de Dante, lui dit, pour le consoler et pour le préparer à l'entrevue avec Béatrice, qu'il aura bientôt à verser, non pas seulement des larmes de regret, mais les larmes plus amères du repentir et de la componction.

117.

Béatrice adresse à Dante les premières paroles
(Purg., c. 30, v. 73).

Béatrice, pour ramener Dante au salut qu'il avait perdu, l'a fait conduire par Virgile au Paradis terrestre. Comme la grâce divine ou la mère Église va au devant du pécheur pour le sauver, Béatrice est allée au devant de Dante, pour le recevoir au Paradis terrestre. Mais Dante, pour se réconcilier avec Béatrice, doit reconnaître la faute qui l'a tenu séparé d'elle. Le but de la venue de Béatrice dans la procession est donc de ramener son ancien amant à elle, en lui apprenant quelle grande et salutaire place l'Évangile, la source de la béatitude (Béatrice), doit occuper, non seulement dans le gouvernement de l'État et de l'Église, mais aussi dans la vie de tout chrétien. La procession que Dante a vue, lui a enseigné en quoi consiste la p

fection dans le gouvernement séculier et ecclésiastique; elle doit également lui enseigner qu'en dehors de l'Évangile il n'y a pas de salut pour l'homme comme citoyen e comme chrétien. Aussi notre poète, avec beaucoup d'art et d'à propos, réunit il, dans le même tableau, l'enseignement du vrai gouvernement et l'enseignement du salut de l'individu, et passet il habilement de l'un à l'autre.

Béatrice, pour faire sentir à Dante la grandeur de sa personne comme Génie du Christianisme, se montre à lui dans la procession dans toute sa gloire céleste, et, d'un ton de Reine, lui adresse les premières paroles. Ces paroles, quoique sévères, ne renferment aucune réprimande exagérée ni ironique; elles n'énoncent que la stricte vérité. C'est moi, dit-elle, qui, dans ma gloire, suis ta Béatrice, que tu as abandonnée; rappelle toi que c'est par ma grâce que tu t'es laissé conduire en ce lieu de pénitence : par toi seul, ou par ta raison philosophique, tu ne savais pas que, par le repentir et la conversion, l'homme arrive au Salut. Puis, voyant Dante honteux de son infidélité envers son ancienne Maîtresse, elle amène successivement le repentir, la confession, et l'absolution de l'infidèle.

118.

Ammiraglio (Purg., c. 30, v. 58—76).

Les Arabes désignent le commandant de flotte par le terme de *Al-amir al-bahher* (le commandant de mer). Dès 830 les Sarrazins (voy. p. 276), vainqueurs en Sicile, firent connaître ce titre aux Siciliens, qui, n'en connaissant pas la signification étymologique, abrégèrent le mot au hasard, et de même que de *Djebel-al-Tarek* (Mont de Tarek) les Espagnols ont fait *Gibraltar*, les Siciliens firent de *Al-amir al-bahher* le nom de *almiral, almiran*

ou *ammiran*, qu'ils transmirent sous ces formes aux Provençaux et aux autres Romans. Comme chaque peuple s'explique les noms étrangers en les rapportant aux éléments de sa propre langue, les Romans voyaient dans *ammiran* (admiral) tantôt un mot formé comme *generalis*, et signifiant *inspecteur* de la flotte, tantôt un participe actif (admirante, almirante, amirant, de *admirare*, regarder, inspecter), tantôt un dérivé de admirale (inspection, comme regalio de regale), et signifiant, comme l'italien *ammiralio* (ammiraglio) et le provençal *amiralh*, celui qui procède à *l'inspection* navale.

A première vue la comparaison de Béatrice avec un amiral parait singulière; mais elle s'explique et se justifie quand on considère que Dante veut exprimer ici cette pensée que, de même qu'un amiral ne porte pas seulement son attention sur le vaisseau amiral, mais aussi sur es autres navires (altri ligni) de la flotte, de même Béatrice, se préoccupant, à la fois, des intérêts de la religion qu'elle représente, et de la réception à faire à Dante, non seulement règle tout dans l'entourage du Char du gouververnement, mais jette également un regard d'affection sur Dante. L'expression de ce double sentiment, d'un côté du sentiment de retenue et de dignité qu'éprouve Béatrice en sa qualité de représentant de la religion, et de l'autre du sentiment d'indulgeuce que lui inspire son amour pour Dante, donne à cette première entrevue de Dante et de Béatrice un cachet particulier que notre poète a su exprimer avec un art et une délicatesse admirables. D'abord d'un ton affectueux, Béatrice lui dit qu'elle est toujours pour lui Béatrice, la Béatrice qu'il connaît, celle qu'il a aimée, qu'il aime encore, puisque, dit elle, c'est *pour moi* (*co' me*; c'est ainsi qu'il faut lire), ou pour me rejoindre et pour m'obtenir comme prix, que tu as jugé

digne (*degnasti*, estimé comme valant la peine) de monter ici au Paradis terrestre; c'est *pour moi* que tu es monté; mais il a fallu que, sur ma prière, Virgile te conduisît ici, de ton vivant; car sans moi tu n'aurais pas pu venir ici spontanément comme les autres âmes du Purgatoire, qui savent que c'est par ici qu'on monte à la félicité du Paradis céleste. Ces paroles sont à la fois l'expression de l'amour de Béatrice pour Dante, et l'expression d'un léger reproche qu'elle lui adresse, de ce que, détourné par sa science mondaine, il n'ait pas su se résoudre spontanément à chercher son salut là où les autres bienheureux savent le trouver. Puis Béatrice, pour ramener Dante entièrement à résipiscence, quitte le ton de l'amante pour prendre le ton plus sévère de la religion qu'elle représente; elle commence l'examen sérieux du passé philosophique de Dante et de sa consience religieuse, qui s'est fourvoyée par les spéculations de la raison humaine.

119.

Béatrice porte plainte, devant les Saints qui l'entourent, de l'infidélité de Dante (Purg., c. 30, v. 100-115; c. 31, v. 1-90).

Au Moyen âge, avant l'établissement de la confession auriculaire, le pécheur faisait pénitence dans un acte *public*. Le sixième concile de Paris, en l'an 929, prescrit que le confesseur se tienne devant l'autel, et qu'il écoute la confession faite devant des témoins. Cette confession ressemblait à la procédure d'un jugement fait en public; et elle aurait pu continuer sous ce mode, sans inconvénient moral, si le confesseur et les témoins, au lieu d'être des hommes d'une intelligence et d'une moralité aussi imparfaites que celles du pénitent, avaient été, ou avaient pu

être des Saints. Comme Béatrice est ici entourée de Saints, Dante est soumis à une confession en *public*. Béatrice porte plainte devant les Saints de l'infidélité de Dante : elle l'accuse d'avoir abandonné sa première amante (Béatrice, la Chrétienneté ou la Foi chrétienne) pour porter son amour sur la Servante de Béatrice, sur la Science ou la Philosophie, qui est la servante de la Théologie chrétienne (voy. p. 130).

Dante qui, dans sa vie passée, n'avait recueilli, comme fruit de ses études philosophiques, que le doute et les angoisses du doute, et qui maintenant a revu, dans toute sa beauté, Béatrice, et est revenu à son ancien amour, confesse franchement et avec repentir son erreur passée. C'est alors qu'il obtient de Béatrice son absolution; il se rapproche d'elle complètement, ce que le poète énonce en disant que Dante, qui jusqu'ici était séparé de Béatrice, par la rivière du Léthé, est amené sur l'autre rive par Mathilde, qui, marchant sur l'eau, le traîne à travers le Léthé, où il boit l'oubli de ses erreurs, et de son infidélité envers Béatrice. Dans le symbolisme payen, le Léthé (l'Oubli) signifiait, que, pour pouvoir jouir du bonheur de l'Élysée, les âmes avaient besoin d'oublier le souvenir poignant de leurs misères passées. Dans le symbolisme chrétien, boire les eaux du Léthé ne peut signifier, d'après Dante, autre chose qu'acquérir le pardon complet, parce que l'offenseur (le pécheur) et l'offensé (Dieu, l'Évangile) oublient complètement, ou pardonnent l'offense (l'erreur et le péché), qui les ont séparés moralement l'un de l'autre.

120.

Béatrice montre à Dante par quoi le gouvernement de l'État et de l'Église se corrompt. (Purg., c. 32, v. 10-110.)

Dante, plongé dans l'extase devant la beauté de Béatrice, ne voyait plus les choses du monde qui l'entourait. Mais de même que la Science ne vaut que par ses applications pratiques, de même la contemplation des choses divines doit avoir pour but de conformer et rectifier, d'après elle, les intérêts humains et les choses terrestres. Aussi les trois Vertus théologales détournèrent elles Dante de sa trop longue contemplation, pour porter son attention sur l'enseignement nouveau que Béatrice va lui donner en lui montrant, comment, par les changements qui s'opèrent dans le cortège, et par les accidents qui arrivent à la procession, le gouvernement impérial et papal s'est détérioré dans l'histoire.

Dante vit d'abord les Candélabres et ceux qui les suivaient faire demi-tour à droite pour rentrer au ciel, d'où ils étaient venus. Ils se détachèrent du reste du cortège, de manière que le Griffon, le Char, et ceux qui l'entouraient, ne les suivirent plus qu'à distance. N'étant plus dirigé et guidé par les flammes du Saint-Esprit, le Griffon plie ses ailes, ne les dressant plus dans un saint frémissement (*si che pero nulla penna crollonne*, de sorte qu'aucune des deux ailes n'en frémissait plus), ce qui signifie que le Gouvernement perd l'enthousiasme qu'inspire le Saint-Esprit. Le convoi règla donc sa marche lente, uniquement d'après les chants des Anges protecteurs du monde. Béatrice, préoccupée du danger qui menace la Chrétienté, descendit du char triomphal. A la vue de

l'arbre qui a causé la chute des premiers hommes, tout le monde crie *Adam !* c'est-à-dire que tous crient de prendre garde, afin de ne pas tomber, comme Adam, dans le péché de la désobéissance à Dieu. Alors tous félicitèrent le Griffon de n'avoir pas encore été désobéissant à Dieu en mangeant, comme Adam, du fruit défendu, et le Griffon leur répondit que, rien que par l'obéissance à Dieu, on peut encore conserver, dans l'État et dans l'Église, la semence de la justice et de la sainteté. Mais Dante vit ensuite le Griffon se dételer complètement du char, et en attacher le timon à l'arbre qui avait dépéri par la chute d'Adam, ce qui signifie que le Char du gouvernement n'a plus d'attelage ni de direction, et manque des qualités qui constituaient la nature dirigeante du Griffon, en d'autres termes, que ni les empereurs ni les papes n'ont plus les vertus gouvernementales chrétiennes. L'arbre d'Adam, auquel le timon du char a été attaché, reverdit bien encore par le contact avec le signe du salut, mais il ne reverdit pas avec les fleurs rouges de la Charité chrétienne, il reverdit seulement avec les fleurs foncées de la raison humaine qui est portée, par instinct, à la désobéissance (cf. les mûres *foncées* de Pyrame). Les Anges protecteurs du monde, voyant le déclin de la Foi, chantent des complaintes réprobatives pour réveiller les âmes endormies, chants de réveil qu'on n'entend plus chanter dans les Églises sur terre. Dante, lui aussi, ayant encore la Foi faible, tomba dans le sommeil, et, quand il se réveille, il voit Béatrice assise au pied de l'arbre comme gardienne du char, qui est abandonné et privé d'attelage. L'État et l'Église, n'ayant plus de gouvernement dirigeant, subsistent seulement encore sous la garde divine du Génie chrétien. Béatrice engage Dante réveillé, à faire attention et à décrire, pour l'enseignement du monde, le spectacle

qu'il va voir, et qui est la représentation symbolique, d'abord, de la décadence du gouvernement séculier et ecclésiastique, et puis, de la restauration de l'Empire et de la réforme de l'Église.

121.

L'Aigle payen s'attaque à la raison humaine, et remplit de futilités l'État et l'Église (Purg., c. 32, v. 110-118, 125-129).

L'État et l'Église, après avoir perdu d'abord la direction du Saint-Esprit, et puis les qualités gouvernementales du Griffon, et étant attachés à l'arbre d'Adam dépouillé, ou à la raison pécheresse de l'homme, sont encore dévastés par l'esprit du Paganisme qui les remplit de plus en plus de ses passions frivoles. C'est ce que Dante exprime symboliquement en disant qu'il a vu se précipiter, comme une foudre dévastatrice, du haut de l'arbre déchu d'Adam revêtu quelque peu des fleurs de la raison humaine, l'*Aigle de Jupiter*, symbole du gouvernement politique et religieux du Paganisme. Le symbole de l'Aigle *dévastateur*, opposé à l'Aigle splendide du gouvernement *chrétien* (voy. plus bas). Dante l'a emprunté à la Vision d'Ézéchiel (c. 17, v. 1-24) où deux agents pernicieux (Nébucadnezar et Pharaon) sont représentés dévastant le Royaume d'Israël. Mais l'Aigle de Jupiter étant pernicieux à la fois à l'État comme Nébucadnezar, et à l'Église comme Pharaon, Dante a réuni les deux aigles d'Ézéchiel en un seul aigle dévastateur, qu'il appelle l'*Aigle de Jupiter*, lequel, par sa nature *payenne*, nuit à l'État chrétien et à l'Église chrétienne. Cet Aigle de Jupiter arrache non seulement les fleurs renaissantes et les feuilles protectrices de l'arbre de la Science humaine, mais encore une partie de l'écorce du tronc, de manière à détériorer les parties principales

de la Science humaine. Puis il ébranle, de toute sa force corruptrice, l'État et l'Église (carro), de sorte que l'un et l'autre se sont penchés comme un navire livré au hazard (in fortuna), et battu des vagues, tantôt au bâbord, tantôt au tribord.

Au Moyen âge les navires étaient relevés aux deux extrémités, ou avaient, à l'avant et à l'arrière, une élevation (lat. *podium*, ital. *poggio)*. Les agrès de l'élévation de l'avant, et par suite l'avant et le bas bord (norr. *bak bord*, bord du dos), portaient le nom de *poggia* (appartenant au poggio). Les agrès de l'élévation de derrière, et par suite l'arrière et le tribord (norr. *styrbord*, bord du gouvernail) eurent le nom de *orza* (p. ortia, gr. *orthia*, dressée). Le pilote ayant le gouvernail à sa droite, et regardant de l'arrière à l'avant, a le babord (poggia) *derrière* lui, et le tribord (orza) *devant* lui; or, comme le côté en face est considéré plus honorifique que celui du dos, le tribord est appelé le côté *droit* du navire, et le bâbord le côté *gauche*. Aussi jamais marin ne dira bâbord et tribord, mais, mettant le côté droit à la place honorifique (voy. p. 196), dira tribord et bâbord. Si Dante parle d'abord de *poggia* et puis de *orza*, il est à supposer qu'il veut indiquer une gradation pour dire que, non seulement l'avant, mais même l'arrière du navire avec son gouvernail, est menacé par les vagues.

L'Aigle de Jupiter, en dévastant l'État et l'Église de la Chrétienté, y diminue le nombre des bons chrétiens, et les remplace par des âmes frivoles qui, dans la balance du jugement de Dieu, se montrent comme n'ayant aucun *poids* moral. C'est ce que Dante exprime en disant qu'il a vu l'Aigle de Jupiter remplir le char de l'État et de l'Église de son plumage (di se pennuta; penne), comme Nébucadnezar et Pharaon, dans la vision d'Ezéchiel, ont ré-

pandu, sur la contrée, leurs plumes futiles. Par ces plumes de l'Aigle de Jupiter, Dante entend toutes les futilités mondaines que l'État et l'Église ont adoptées du Paganisme, contrairement à l'esprit de l'Évangile. Aussi saint Pierre, en voyant sa Nef (l'Église) remplie de ces plumes, s'écriet il avec douleur : O ma barque, que tu es mal chargée d'âmes qui auront peu de poids moral au jugement de Dieu !

122.

Le Renard chétif et maigre (Purgat., c. 32, v. 119-123).

L'État et l'Église (cuna del veicula) sont dévastés, non seulement par l'Aigle du Paganisme, mais encore par les vols et les larcins des fonctionnaires d'État, et par le bas clergé de l'Église. Dante symbolise, par les loups, les puissants de la terre, qui sont brigands et pillards; les voleurs parmi les petites gens, il les symbolise par les renards qui pillent les villages de l'État (Néhémie, c. 3, v. 35) et les vignes du Seigneur (Cant. des cant., c. 2, v. 15). Le renard est de l'espèce du loup; les anciens le voyant plus faible et plus petit que le loup, bien que lui ressemblant de forme et de caractère, l'ont considéré comme la femelle du loup, et lui ont donné, par conséquent, le nom de *vulpes* qui est comme *lupa* (anciennement *vlupas*), le féminin de *lupus* (p. *vlupos* arracheur, gr. *lukos* p. Flukos, got. *vulfs*). Les renards, ou les petites gens faibles et maigres, laïques ou ecclésiastiqnes, n'ayant pas la force des loups, ou des gens puissants et violents, y suppléent par la ruse, pour commettre leurs rapines. Mais la conscience du peuple et son esprit chrétien, inspiré par Béatrice, parviennent encore à intimider et à chasser les renards, qui pillent l'État et l'Église.

123.

Satan fait du char de l'État et de l'Église un monstre
(Purg., c. 32, v. 130—146).

Après toutes les avanies infligées à l'État et à l'Église par la disparition du Griffon, par les dévastations de l'Aigle de Jupiter, et les larcins du Renard, arrive enfin, pour l'un et pour l'autre, l'abomination de la désolation. Satan lui-même, sous forme de Dragon vénimeux, sort de terre entre les roues du Char, et, avec la pointe de guêpe de sa queue crochue, arrache une partie du fond même de l'arche impériale et papale, c'est-à-dire la base de toute société politique et religieuse, à savoir l'amour et le dévouement des hommes entre eux. Ce que Satan a laissé de cette base s'est couvert promptement, et d'une manière exubérante, ainsi que la zizanie luxuriante dans une terre chaude, du plumage extérieurement brillant, mais futile des richesses (piuma), plumes ou ailes, avec lesquelles on vole bien sur la terre, mais avec lesquelles on ne s'élève pas au Ciel comme avec des ailes d'aigle. Cette splendeur futile a été introduite dans l'État et dans l'Église par des empereurs (voy. Inf., 19, 115) et des papes (Inf., 19, 106), qui croyaient peut-être faire quelque chose d'innocent et de louable ; mais elle a foisonné à tel point, que non seulement le fond du Char, mais aussi les deux roues et le timon cruciforme en ont été recouverts. Sur le timon ont d'abord surgi, comme des têtes de dragon, les trois vices capitaux, l'hérésie, l'avarice, et la mondanité, opposés aux trois vertus théologales, la Foi, la Charité, et l'Espérance; ce sont les trois vices propres au clergé séculier, qui est symbolisé ici par les bœufs, aux deux cornes, traînant le char de l'arche de l'alliance (voy. p. 317) des Hébreux, lequel correspond au char de l'État et de

l'Église des chrétiens. Ensuite aux quatre coins du char de l'État et de l'Église ont surgi encore, comme des têtes de dragon, les quatre vices opposés aux quatre vertus philosophiques. Ces vices sont propres aux chefs tant laïcs qu'ecclésiastiques, lesquels sont représentés ici comme portant, sur le front, une corne, symbole de l'orgueil, de l'impiété, et de la violence des puissants de la terre.

124.

La Prostituée et le Géant (Purg., c. 32, v. 148-160).

Enfin, sur le Char transformé en monstre, Dante vit apparaître une Prostituée, et, à côté d'elle, son amant le Géant; ce qui signifie que, par suite de l'absence de toute direction divine, et par suite des vices se transmettant des chefs au peuple, la Papauté et l'Empire devinrent également des gouvernements monstrueux. Déjà dans l'Inferno (voy. p. 265) Dante avait comparé la Papauté dégénérée à la Prostituée de l'Apocalypse. Ici il la représente assise sur le char monstrueux, en pleine sécurité, et comme si rien ne pouvait l'ébranler ni l'enlever, ainsi qu'un roc sur une montagne. Cette prostituée n'est pas, comme la vraie papauté, l'épouse légitime et fidèle de l'Empereur; elle est l'amante adultère des princes orgueilleux et violents, ennemis de l'Empire légitime. Aussi, comme pour la garder et empêcher qu'elle ne lui soit enlevée, son ami le Géant est assis auprès d'elle, et lance tout autour ses regards lascifs et adultères. Le Géant est le symbole des princes puissants qui intriguent avec la Papauté adultère contre l'Empire institué par Dieu. La Prostituée et le Géant s'entrebaisent quelquefois comme dans un amour sincère; mais lorsque le féroce amant voit qu'elle détourne son regard de lui (a se rivolse), il frappe de verges toutes les parties de son corps.

Il est évident qu'au lieu de *a me rivolse* (tourne vers *moi*), il faut lire *a se rivolse* (détourna *de lui* ou de sa personne). En effet, Dante n'a pas pu songer à se mettre en scène, et à dire une chose aussi déplacée. D'abord le poète se représente, pendant tout le cours de la vision, non comme acteur, mais comme simple spectateur, et même comme spectateur désintéressé des événements représentés, lesquels s'accomplissent dans l'histoire sans qu'il puisse y intervenir. Ensuite Dante ne veut nullement se représenter comme ayant eu un rapport quelconque avec la Prostituée et le Géant, dont il abhorre les agissements. Ce serait de sa part un trait de sottise que de se représenter comme ayant attiré sur sa personne les regards de la Papauté, et de dire que sa personne ait éveillé la jalousie du Géant. Dante a été la victime des intrigues politiques des princes et des papes, mais il savait que sa personne n'avait pas assez d'importance politique, à leurs yeux, pour qu'il pût être le point de mire de leurs intrigues. Le Géant maltraite la Prostituée, non parce qu'il voit dans Dante un rival dangereux, mais parce qu'il ne supporte pas que la papauté se détourne de lui, et brave sa puissance séculière. Ensuite, soupçonnant dans la prostituée quelque infidélité en faveur d'un rival politique qu'elle aura jugé plus puissant que lui, ce Géant veut s'arroger à la fois le pouvoir de la Papauté et celui de l'Empire. Il descend donc à terre et détache le Char monstrueux (nuova belva) de l'Empire et de l'Église, du tronc de l'Arbre auquel il était attaché, et l'entraine avec la Prostituée qui y est assise, loin des regards de Dante, de sorte que la Prostituée, et le char monstrueux, disparaissant au lointain derrière les arbres du Paradis, Dante est préservé par ces arbres, comme par un bouclier, de la vue ultérieure de ces objets affreux, qui lui ont inspiré tant d'horreur.

125.

La vendetta di Dio non teme suppe (Purg., ch. 33, v. 31—39).

Dans le Paradis terrestre, Béatrice, le symbole du christanisme béatifiant, encourage Dante à dire franchement à ses contemporains, ce qu'il a vu dans la Vision qu'elle lui a fait voir par la grâce du Saint-Esprit (voy. la Vision de Dante dans le Paradis terrestre). Dante y a vu et a compris que, par les machinations de Satan, le gouvernement séculier des Empereurs et le gouvernement spirituel des Papes ont été foncièrement corrompus, de sorte qu', à proprement parler, ni l'un ni l'autre n'existent plus, du moins tels que Dieu les a voulus. Béatrice dit à Dante : *Sappi che il vaso che il Serpente ruppe fu e non è* (sache ou sois convaincu que l'Empire et l'Église, que Satan a défoncés, n'existent plus, comme dans les beaux jours d'autrefois.)

Dante se sert avec intention du terme *il vaso* (le vase), qui désigne ici la caisse du véhicule, lequel est à la fois le char de l'État (carroccio) et le tabernacle de l'alliance ou de l'Église. Ce vase représente donc à la fois le Vaisseau de l'État et la Nef de Saint-Pierre. Mais comme, d'après saint Paul, il y a des vases d'élection et des vases d'impureté, Béatrice considère ici *il vaso* comme un vase *ignoble*. Le Serpent (Satan) ayant défoncé le vase, et l'ayant rendu ignoble, le véritable auteur responsable et coupable de la chute de l'Empire et de l'Église est Satan, dont les mauvais empereurs et les mauvais papes ne sont que les vils instruments.

A première vue, cette chute de l'Empire et de l'Église semble être une victoire remportée par Satan sur Dieu, ou une défaite infligée à Dieu par Satan. Mais Béatrice dit:

Attendons la fin, Dieu prendra sa revanche; que Satan, qui est l'auteur coupable de la monstruosité et de l'impureté du Vase, sache que la justice vengeresse de Dieu n'a pas à craindre des défaites (non teme suppe).

Quelle est l'origine et la signification propre de *suppe?* Dans le latin populaire, au lieu de *supinus* (renversé, couché sur le dos), *supina*, *supinum*, on disait *suppus*, *suppa*, *suppum* (v. Festus). L'adjectif-substantif *suppa* (position renversée) a dû signifier *la défaite;* car, dans le combat ou dans la lutte, l'adversaire passait pour être vaincu, ou, comme on dit à Paris, pour avoir été *tombé*, dès qu'il était renversé à terre, et qu'il touchait le sol de ses deux omoplates. Alors le vainqueur, en signe de sa victoire, se plaçait sur le vaincu, ou le foulait de la plante de ses pieds (lat. *subplantavit*), ou bien lui plaçait le pied droit sur la poitrine. Les Normands désignaient cet acte symbolique de victoire et de vengeance par l'expression *stîga yfir einn* (passer sur le corps du vaincu).

Je doute que Dante et ses contemporains aient connu l'étymologie de *suppa* (défaite) que nous venons de donner. Il me parait vraisemblable qu'il ait cru *suppe* identique avec *suppé* (p. suppie; cf. *appé* p. appie, *dappé* p. d'appie), ayant le sens de *mise sous pieds* (lat. supplantatio, défaite). Toujours est il que Dante n'a jamais entendu donner à *suppe* le sens de *zuppe* (soupes).

Un commentateur italien a néanmoins expliqué le terme *suppe* comme synonyme de *zuppe* (soupes); et pour trouver à cette signification une raison plausible, il a prétendu que, du temps du paganisme, on croyait qu'un meurtrier pouvait échapper à la vengeance divine et humaine, s'il parvenait à manger une soupe sur la tombe de sa victime. Si c'était là une coutume magique, il devrait en exister de nombreux exemples chez les Grecs, les Romains, les

Germains, et les Étrusques. Or je ne connais, chez ces peuples, aucun exemple d'une soupe mangée sur la tombe de la victime. Il est également contraire à toute critique historique d'admettre, comme on l'a prétendu, que Charles d'Anjou, après avoir fait monter publiquement sur l'échafaud le jeune Conradin, se soit avisé ensuite, pour expier son ignoble cruauté, d'aller manger, secrètement, une soupe sur la tombe du pauvre jeune prince. La vérité est, sans doute, que Charles, à l'exemple d'autres misérables princes, ait célébré, par un banquet, la victoire sur son malheureux adversaire, comme l'Église chante des *Te Deum* après les victoires des princes. Il est encore vrai que, chez les peuples anciens, certains meurtriers aient cru apaiser les mânes du trépassé, et échapper ainsi à la vengeance des dieux et des hommes, en offrant des sacrifices d'expiation et de réconciliation, sur la tombe de leur victime, ou en mangeant avec elle, comme avec un ami réconcilié, un repas, un brouet, une soupe. Ce repas devait être évidemment le *symbole* de l'expiation et de la réconciliation. Mais, en admettant que *suppe* ait pu avoir le sens symbolique de repas servant de moyen d'expiation et de réconciliation, comment Dante aurait il pu songer à dire que la vengeance de Dieu ne craint pas les soupes de Satan? Satan n'est pas du tout porté à partager la soupe avec Dieu, et Dieu ne peut songer à se réconcilier avec le Diable. Il n'est donc pas admissible que Dante ait parlé symboliquement de *soupes* comme moyens d'expiation et de réconciliation; mais il dit sans symbole que Dieu, dans sa toute-puissance, ne craint pas les défaites, ou d'avoir le dessous par les malices de Satan, parce que, en définitive, Dieu reste toujours vainqueur. Aussi Béatrice dit elle à Dante que, sous peu, le véritable Empire et la véritable Papauté, ruinés momentanément par Satan, seront

restaurés : un véritable Empereur et un véritable Pape, ou comme elle s'exprime, un *Cinq cent dix et cinq*, réformera l'Empire et l'Église, sous l'inspiration du Saint-Esprit (voy. Der Jagdhund und der Fünfhundert-Zehn- und Fünfer. Strassburg 1879).

126.

Le Cinq cent dix et cinq (Purg., c. 33, v. 43).

Le tableau que Dante, par la bouche de Béatrice, retrace de l'état social et moral de l'Empire et de l'Église de son temps, est on ne peut plus pessimiste, quoique conforme à ses convictions chrétiennes. Comme tout homme d'intelligence et de cœur, comme philosophe spiritualiste, Dante, croyant à la justice divine, ne put admettre que l'Empire et la Papauté, dépravés à ce point, resteraient éternellement tels quels, à la tête de la chrétienté. Béatrice lui avait montré l'idéal du gouvernement de l'Empire et de celui de l'Église, unis et symbolisés dans le Griffon, guidé par le Saint-Esprit; il fallait maintenant, selon Béatrice, réaliser une unité plus idéale encore, en réunissant le gouvernement séculier et le gouvernement spirituel, qui ne s'entendaient plus, dans un gouvernement *unique,* représenté par un Pape Empereur ou un Empereur Pape.

Cette idée d'un *roi-prêtre* avait, du reste, déjà son germe et sa confirmation dans l'exemple des patriarches, qui, comme Abraham, étaient dans leurs tribus à la fois les chefs laïcs et ecclésiastiques. Elle avait sa justification dans la gloire du roi-prêtre (héb. cohen) *Melchizédek ;* elle était sanctionnée dans le judaïsme et le christianisme par la personne du Messie, qu'on se figurait toujours, à la

fois, comme chef séculier et comme chef spirituel de l'avenir idéal de l'humanité (Épitre aux Héb., 6, 20, ch. 7).

Au Moyen âge cette idée des deux pouvoirs supérieurs réunis, que cajolait la politique ambitieuse et astucieuse de quelques papes et de quelques empereurs, se trouva réalisée, moitié dans l'histoire, moitié dans la légende, par la Royauté de *Jean le Prêtre*, qu'on disait régner comme empereur et comme pape dans l'Inde bouddhiste. Il y a plus, le même idéal fut présenté, sous forme poétique, déjà au douzième siècle, par le poète Guyot le Provençal, dans sa conception de la Royauté sacerdotale du *Saint Graal*, conception qui fut développée, avec plus ou moins d'intelligence et de talent, par quelques poètes allemands, bretons, français, et normands des treizième et quatorzième siécles (voy. De l'origine et de la signification des Romans du Saint Graal).

Enfin l'Église catholique elle-même, comme éprise de cet idéal, s'en rapprocha en partie en sanctionnant, dans l'année 1127, l'institution de l'ordre des *Templiers*, qui devaient réunir, dans leurs personnes, les deux plus hauts caractères de l'humanité d'alors, le caractére du chevalier prêtre, ou du prêtre chevalier. Y at il à s'étonner, d'après cela, si Dante, voyant que, dans l'histoire, l'Empire et la Papauté avaient abouti au Géant et à la Prostituée, désespéra de l'avenir de ces deux institutions dans leur forme actuelle, et s'il ne vit plus de salut, pour la chrétienté future, que dans l'union plus intime des deux gouvernements réunis dans une seule et même personne, dans celle d'un Chef suprême à la fois spirituel et temporel?

Si Dante avait cru devoir simplement demander une réforme morale, dans l'État et dans l'Église, il aurait fait dire par Béatrice que l'Aigle de Jupiter ayant corrompu l'État et l'Église, sera chassé et anéanti par un chien de

chasse Empereur, et un chien de chasse Pape, comme il l'avait déjà fait prédire en partie par le païen Virgile (voy. p, 209). Mais l'idée de Dante ne se bornait pas à la réforme des deux pouvoirs, elle demanda la fusion de l'un dans l'autre. Cette idée devait passer nécessairement, aux yeux de ses contemporains, pour une hérésie politique et religieuse. Dante, quoique courageux comme l'est tout idéaliste sincère, crut cependant devoir prendre la précaution de présenter son idéal à la fois sous la forme *prophétique* et sous la forme *énigmatique*, la prophétie choquant moins l'état présent, en visant l'avenir, et l'énigme n'étant intelligible qu'aux esprits philosophiques, seuls capables d'en adopter le fonds. Si cette forme prophétique et énigmatique n'était pas ainsi justifiée par les précautions que Dante avait cru devoir prendre, elle n'aurait ici aucune raison d'être; elle serait, de sa part, nous ne dirons pas précisément un signe de pusillanimité, mais du moins, au point de vue philosophique et poétique, une puérilité pédantesque.

Du reste Dante trouva un exemple encourageant, et un modèle de la forme prophétique et énigmatique, qui lui était commandée par la prudence, dans la prédiction de l'Apocalypse, où l'auteur vise l'empereur Néron comme l'Antechrist, et le désigne énigmatiquement par le nombre 666. Cette énigme de l'Apocalypse ne pouvait être devinée que par ceux qui d'abord savaient l'araméen, qui ensuite savaient qu'en hébreu les lettres *alphabétiques* servaient aussi, comme chez les Grecs, de chiffres *numériques*, et qui avaient la sagacité patiente de retrouver, dans le nombre énigmatique de 666, les éléments à la fois lettres et chiffres, formant le mot *N'ron Qesar* (Néron César), à savoir 50 (N) + 200 (R) + 6(ô) + 50 (N) + 100 (Q) + 60 (S) + 200 (R) = 666 = N'ron Qsar (voy. l'Apocalypse expli-

quée par M. Reuss). Bien que Dante, vivant au Moyen âge, ne fût pas assez philologue pour trouver par lui-même la véritable signification de l'énigme de l'Apocalypse, il sçut du moins imiter la méthode suivie par l'auteur de cette énigme. Voilà pourquoi il désigna, par *Cinq cent dix et cinq*, le futur Chef, à la fois temporel et spirituel, qu'il attendait pour le salut de l'humanité. Pour deviner la signification de cette énigme, il faut savoir que cinq cent dix et cinq s'exprime en chiffres romains par les lettres D. X. V; il faut savoir ensuite que ces chiffres, comme lettres, sont les lettres *initiales* des mots qui désignent et le chef spirituel et le chef temporel. Il faut deviner que D est l'abrégé de (D)ominus et de (D)omini, que X est employé, par Dante, comme équivalent à la lettre grecque X (chi), par laquelle on désignait, dans l'Église d'Orient, en abrégé, le nom de (Ch)ristos (le Seigneur dieu Christ), et que X était le signe de la croix, désignant symboliquement la Rédemption, et par suite la Terre sauvée, représentée par le signe ♁ ou par le globe sur lequel fut plantée la croix de la Rédemption. Enfin il faut deviner que V est employé comme lettre initiale du mot (V)icarius, par lequel on désigne, d'un côté, le chef temporel ou l'empereur comme lieutenant ou Vicaire de Dieu sur la terre porte-croix, et, de l'autre, le chef spirituel comme lieutenant ou Vicaire de Dieu Jésus. D'après cela, le nom de *Cinq cent dix et cinq* équivaut à D. X. V, et D. X. V. équivaut à la fois à Domini Terræ Vicarius (Vicaire du Dieu maître de la terre) et à Domini Christi Vicarius (vicaire du Seigneur Christ); de sorte que les deux titres réunis en un seul désignent un seul et même personnage, revêtu à la fois du pouvoir séculier de l'Empereur (jus majestaticum), et du pouvoir spirituel du Pape (jus episcopale).

127.

Thémis; La Sphinge; Le Laïade; Elsa; Pyrame
(Purg., c. 33, v. 46-51, c. 33, v. 67-78).

De même que Dante a l'habitude de changer les personnes en *types* et en symboles, de même c'est aussi une des particularités du style de notre poète d'exprimer, par des noms propres, les *qualités* dont les personnes, désignées par ces noms, sont les symboles. Ainsi les noms de *Thémis* et de la *Sphinge* qui ont donné des oracles obscurs, sont ici employés pour désigner les *oracles obscurs*; ainsi encore le nom d'Œdipe ou du *Laïade* (fils de Laius) qui a expliqué l'oracle du Sphinx, est employé pour désigner l'*explication* d'un oracle obscur. Mais comme Dante a lu, dans son Ovide, au lieu de la bonne leçon *Laïades*, la fausse leçon de *Naïades*, le nom des Naïades se trouve ici singulièrement employé pour désigner l'explication d'un oracle obscur.

D'après un procédé de style analogue, le nom d'*Elsa*, dont l'eau couvre d'une croûte pierreuse les objets qu'on y tient plongés, sert ici à désigner la *pétrification* ou l'obscurcissement de l'entendement; le nom de *Pyrame*, de l'amant, qui, par son amour coupable, a mis en deuil le mûrier, au point que ses mûres, qui auparavant étaient blanches, devinrent noirâtres ou foncées (voy. p. 304), sert à désigner la *tristesse*, que causent l'erreur et le péché.

Dante aimait à trouver, dans la tradition chrétienne et dans les traditions payennes, des parallèles ou concordances; il met en parallèle l'arbre du Paradis, dépouillé par suite du péché d'Adam, avec le mûrier qui, par suite de l'amour coupable de Pyrame, fut attristé, de manière à changer ses mûres blanches en mûres noirâtres. D'après

cette conception et ce style, Béatrice dit ici que Dante reconnaîtrait la justice divine déjà dans la défense que Dieu fit par rapport à l'arbre d'Adam, si son intelligence ne s'était pas obscurcie par sa vaine philosophie (pensier vani), ni endurcie comme par l'eau d'Elsa, et si le raisonnement (il piacer, lat. placitum) de cette philosophie n'avait pas produit sur lui le même effet d'obscurcissement, que l'erreur coupable de Pyrame a produit sur les fruits du mûrier.

Le mythe de la couleur changée des mûres s'est formé dans une contrée où les mûres étaient blanches. Les Grecs et les Latins les connaissaient déjà noires, comme le prouve le nom de *mauron* (lat. mòrum, all. *maul*-beere). Les Italiens distinguaient le mûrier du framboisier et le nommaient *morus celsa* (le mûrier haut); c'est de *celsa* que dérive le sicilien *ceusu* (mûrier), le génois *sersa* (mûre), le toscan *gelso* (mûrier), et *gelsa* (mûre).

L'image de l'endurcissement (durezza) de l'intelligence est reproduite dans le vers 74, où le poète parle de l'intelligence pétrifiée et du raisonnement obscurci (in pensato tinto). Aussi faut il lire non pas *in petrato* (dans l'endurcissement), ce qui serait une répétition de l'image déjà employée, ni *in peccato* (dans le péché), ce qui serait trop prosaïque, mais *in pensato* (dans le raisonnement) qui a ici une signification prégnante, synonyme de *pensier vani*.

Béatrice ajoute que, vu la faiblesse de l'entendement de Dante, elle ne lui a pas ici révélé, dans une exposition verbale, les lois du vrai gouvernement séculier et ecclésiastique, mais qu'elle a remplacé cet enseignement oral par une vision symbolique, qu'il retiendra mieux dans la mémoire, et qu'il emportera du Ciel, comme on emporte de la Palestine un bâton de pélerin, orné de feuilles de palmier, qui indiquent et prouvent symboliquement qu'on a été en pélerinage dans la terre sainte.

128.

Le Léthé et l'Eunoé. (Purg., c. 33, v. 112-135.)

Pour que les âmes élues, au moment où elles doivent monter au Ciel, puissent avoir l'avant-goût de la félicité, il faut, d'un côté, qu'elles puissent oublier entièrement le souvenir poignant de leurs fautes passées, et, de l'autre, que le souvenir de leurs vertus les encourage à poursuivre leurs aspirations célestes. C'est là ce que Dante exprime symboliquement en disant que, dans le Paradis terrestre, il y a une Source qui sort mystérieusement du Séjour de la grâce divine. Cette source consolante et fortifiante se divise en deux courants ; l'un coule à gauche, et se perd dans les prairies du Paradis, c'est le *Léthé*, dont les eaux font oublier les fautes du passé; l'autre coule à *droite*, et se termine dans les régions célestes, c'est l'*Eunoé*, dont les eaux rappellent aux Élus leurs bonnes actions, et par cela même fortifient, en eux, le désir (speme) de continuer leurs aspirations célestes.

Pour le symbolisme du *Léthé*, Dante a trouvé déjà le nom dans le Léthé qui, d'après Virgile, coulait dans l'Élysée. Mais pour l'*Eunoé*, le poète n'a trouvé nul type, ni dans la tradition payenne, ni dans le dogme chrétien. L'Eunoé est donc entièrement de l'invention de Dante. Ce nom est évidemment grec, et reproduit la prononciation moderne du grec *eunoia*, qui signifie *bienveillance* (bonne pensée). Comme Dante ne savait pas le grec, il faut admettre qu'il ait trouvé ce mot *Eunoé* dans quelque commentaire d'Aristote, et qu'il ait cru deviner que ce mot devait signifier bonne pensée. Il l'employa, dans ce sens, pour désigner la source de la bonne pensée ou des bons souvenirs, et, en même temps, dans le sens de bonne pensée ou bonne intention, synonyme d'aspiration céleste (speme).

Mathilde, qui habite le Paradis terrestre, et qui a la mission de faire boire aux Élus du Léthé et de l'Eunoé, avait déjà fait boire à Dante de l'eau du *Léthé*. Sur l'ordre de sa maîtresse Béatrice, Mathilde, la servante, saisit Dante, et, recommandant à Stace de se tenir ferme à Dante, elle, marchant sur l'Eunoé, leur fait traverser ce courant, et leur fait ainsi boire aussi de cette eau.

Le mot *donnescamente* ne signifie pas ici *impérieusement* (en manière d'une maîtresse), mais *doucement* (en manière de demoiselle). En effet la terminaison *mente* dérivant de *mens* (volonté, manière) signifie *en manière*, et comme ce mot est féminin, le qualitatif auquel il s'ajoute, doit être également mis au féminin; ainsi en français on dit bonnement (en bonne manière), constamment (p. constantement, d'une manière constante). La terminaison féminine *esca* dans donnesca provient du verbe *escere* composé de *es* (être) et de *cire* (aller), de sorte que *escere* (aller-être) signifie *devenir*. Or ce qui devient est plus petit que ce qui a déjà sa pleine croissance; on comprend donc comment la terminaison *iskos* (devenant) a pu servir pour former, d'un côté, les diminutifs en grec, ex. *asteriskos* (astre devenant) petit astre, et, de l'autre, pour désigner l'espèce, la manière, dans les langues germaniques, ex. all. *herrisch* (de l'espèce des maîtres). La terminaison *esca* dans *donnesca* étant plutôt grecque que germanique, indique aussi plutôt le diminutif que la manière, de sorte que *donnesca* ne signifie pas qui est à la façon des maîtresses, mais signifie à la manière d'une *petite* dame ou demoiselle.

129.

Le Nom de Paradis (Parad., c. 1, v. 1).

Dans l'Inde, à cause de la chaleur, on se tenait, dans la journée, renfermé dans les demeures, et l'on ne sortait dans le jardin ou en plein air, que le soir et la nuit. On appelait *place dehors* ou *endroit extérieur* (sansc. pradaiças) principalement le beau parc qui entourait le palais du roi ; de sorte que *pradaiças* désignait plus particulièrement le jardin *royal*. En Perse on donna également au parc du roi le nom de *Pardès* (Xénoph., Oecon., c. 4, v. 13), et c'est ce nom qui, avec la signification de beau jardin, fut adopté dans la langue hébraïque (Néh., c. 2, v. 8; Koh., c. 2, v. 5; Cant., c. 4, v. 13). Aussi le traducteur helléniste des LXX at il traduit l'hébreu *Gan-èden* (Jardin de joie) par *Paradeisos*. Ce nom, adopté dans la tradition religieuse juive, désignait d'abord particulièrement le jardin qu'habitaient Adam et Ève, ou ce que Dante appelle le Paradis *terrestre*, au sommet de la Montagne du Purgatoire. Mais déjà au premier siècle, Paradis désignait un séjour *céleste* (Luc, c. 23, v. 43). Comme ce séjour ne pouvait pas se trouver sur la terre pécheresse, Tatien et Origènes imaginèrent pour le Paradis un emplacement plus saint; c'est ce qui a donné à Dante l'idée de distinguer entre le Paradis terrestre et le Paradis céleste. Ce dernier Séjour des âmes saintes et bienheureuses comprend d'abord les sept Sphères célestes des sept Planètes, puis le Ciel des Étoiles fixes, enfin le Ciel crystallin de l'Empyrée.

130.

Osanna, sanctus deus Sabaoth, etc... Felices ignes horum Malahoth (Par., c. 7, v. 1-3).

Quand Dante cite des doxologies (glorifications de Dieu) en langue *latine*, il les emprunte, soit à la traduction latine adoptée (vulgata) par l'Église, soit aux hymnes latines approuvées par elle. Les trois vers latins en question sont évidemment empruntés à une hymne d'église. Dante ne les a pas composés lui-même; ce qui le prouve, c'est que d'abord ces vers sont de dix syllabes, tandis que les vers de La Comédie sont toujours de onze syllabes, et que, ensuite, ces vers latins renferment des mots hébreux, que Dante, n'étant pas hébraïsant, n'aurait pas employés. Ces vers ont été composés par un poète sachant l'hébreu, ou qui du moins était, comme saint Jérome, au courant de l'exégèse hébraïque. Ce qui prouve que ce poète était *italien*, c'est l'orthographe italienne du mot *Osanna* (p. Hosschianna), du mot *Sabaoth* (p. Zebaoth), et du mot *Malahoth* (p. Malachoth).

Osanna (Prête-nous secours) est le cri que le peuple adresse à son sauveur politique; surtout à celui qu'il considérait comme son Messie. Ici c'est la glorification de *Jéhovah,* le sauveur du peuple d'Israël.

Sabaoth dérive de l'hébreu *Zebaoth* (armées) et désignait, dans l'origine, les Étoiles, les Anges, et puis tous les Ministres du ciel, qui assistent Jéhova dans la lutte contre ses ennemis.

Malahoth dérive de *malachoth* (fonctions, *œuvres*, Ps. 72, 28); l'auteur de l'hymne a confondu ce mot avec le mot hébreu *malâchuth* (messagerie), et lui a donné, par conséquent, à tort, la signification de *assemblée des mes-*

sagers (*malakim*, Anges). *Malâchuth* étant un terme abstrait féminin, l'auteur, s'il en avait bien connu la forme et la signification, aurait dit, non pas *horum* malahoth (de *ces* anges), mais *hujus* malahoth (de cette assemblée d'anges); et même en prenant *malahuth* à tort pour identique avec *malachoth* (les messageries ou assemblées d'anges), il aurait fallû dire *harum* malahoth (de *ces* messageries).

131.

Bê!; ice! (Parad., c. 7, v. 14.)

La vénération (reverenza) pour la religion, représentée ici par Béatrice, consiste à écouter avec recueillement la doctrine religieuse ou l'enseignement de Béatrice, et à faire taire dans la raison toute curiosité déplacée et défendue par la foi humble. C'est pourquoi, dans sa marche au Paradis terrestre et céleste, Dante a, sans cesse, son regard attaché avec vénération sur Béatrice, pour écouter, avec recueillement, ses paroles, et pour découvrir sur son visage, si sa curiosité, qui surgit dans sa raison, a droit d'être satisfaite. Aussi Dante dit il ici que sa vénération pour Béatrice, qui le dominait entièrement (che s'indonna di tutto me), et qui se manifestait tantôt dans l'attention qu'il prêtait à ses paroles, tantôt dans le silence qu'il s'imposait, lui a commandé ici de se taire, comme un homme qui s'assoupit, et d'attendre si Béatrice jugera à propos de le réveiller et le rappeler à l'attention. Pour exprimer sa révérence, se manifestant par l'attention (per be!), Dante se sert de l'exclamation *Bê!* (attention!), et pour désigner sa vénération prouvée par le silence (per ice), il se sert de l'exclamation *ice!* (ça!). L'exclamation *Bê* dérive de *bedi!* (vois!) qui est l'ancienne forme pour *vedi*, comme *boce* est l'ancienne forme pour *voce*, et si-

gnifie ici *regarde! attention!* L'exclamation *ice!* (ça !) qui correspond au latin *st!* (pour *isto*, ça !), au gotique *hita* (ça !), à l'allemand *ieze* (maintenant !) signifie ici *maintenant!*, dans le sens de *assez!* de *silence!* de *chut!* On comprend que Dante pour dire *attention!* et *silence!* ait choisi les particules exclamatives lesquelles, selon lui, lui étaient rappelées par la syllabe initiale *Be* et par la terminaison *ice* dans le nom de *Béatrice*. Mais ce serait attribuer à Dante une puérilité ridicule, que d'expliquer ce passage, comme si le poète voulait dire : ma vénération pour le *nom* de Béatrice était tellement grande, qu'en entendant seulement prononcer le commencement *be* ou la terminaison *ice* de son nom, je tombais dans une extase telle que je ressemblais à un homme abasourdi.

132.

Scorgere (Par., c. 10, v. 37-39).

Ce passage ne présente de difficultés qu'à ceux qui ne connaissent pas la signification propre de *scorgere*. Ce mot dérive de *ex-corrigere* (éconduire) ; en effet, *regere* signifie donner la direction ; *corrigere* (p. con-rigere, diriger de manière à toucher au but proposé) conduire à bien, corriger, améliorer ; *scorgere* (éconduire) conduire dehors, donner *l'escorte* (l'éconduite), l'accompagnement à quelqu'un, qui sort de la maison. Ici Dante dit simplement : si mon entrée au Soleil fut si rapide que je ne m'en suis pas aperçu, c'est que c'est Béatrice (è Beatrice) qui m'a fait faire cette ascension si (si) rapide, elle qui *éconduit* du bien au mieux (scorge di bene en miglio) si subitement que le passage (atto) ne se mit pas en saillie (si sporge, lat. se exporrexit) ou ne se fit pas sentir dans le temps (per tempo).

133.

Coram Padre (Parad., c. 11, v. 62).

Dante ne parle latin dans son poème que quand il cite les paroles de la Bible, ou des formules diplomatiques (voy. sub Julio p. 208), ou des hymnes ecclésiastiques (p. 349). Ici *coram Padre* ne signifie pas que François a épousé la Pauvreté en présence, c'est à dire avec le consentement, de son père. Pour dire cela, Dante n'aurait pas eu besoin d'une formule latine solennelle, car François, après avoir eu la permission de l'Église, n'avait pas même à demander le consentement de son père; ensuite, comme son mariage était un mariage purement spirituel, il n'a pas pu se célébrer en présence du père de François. Dante veut dire que ce mariage spirituel a été sanctionné par le Père *céleste*, et c'est pourquoi il emploie la formule ecclésiastique solennelle, *Coram Patre* (à la face de Dieu) dont l'Église se sert pour indiquer qu'un vœu sacré est sanctionné par le Père céleste, qui en est le témoin spirituel invisible.

134.

La Santa Mola (Parad., c. 12, v. 3).

Mola (la meule signifie aussi, par extension, le moulin. Le moulin se fait remarquer non seulement par son mouvement tournoyant, mais aussi par le bruit que cause ce mouvement (cf. Le Chant eddique *Grotta söngr*). Comme Dante admet l'harmonie musicale des sphères, il considère, dans les sphères célestes, non seulement leur mouvement, mais aussi leur harmonie musicale. Le moulin sacré (santa mola) désigne ici, à la fois, le *mouvement* et l'*harmonie* musicale des Sphères célestes, dans lesquelles tournent les âmes des Bienheureux.

135.

Inveggiare (Parad., c. 12, v. 142).

Il faut distinguer entre le substantif *inveggia* (p. invidia, invidja) qui dérive du latin *invidia* (envie) et dont s'est formé le verbe *inveggiare* (p. invidiare, envier), et le substantif *inveggia*, qui dérive du longobard *invedia* (l'enjeu, la vade), dont Dante a dérivé le verbe actif *inveggiare* (envader, gager, parier pour quelqu'un).

A la famille des mots signifiant lier, obliger, gager (sansc. *vadh*, all. *binden*, etc.) appartiennent le gotique *vadi* (vade), l'anglosaxon *wed* (gage), le norrain *ved* (gage), le longobard *vedia* (enjeu), l'allemand *wette* (enjeu). Du normand *i ved* s'est formé le vieux français *envit* (à l'envi; Rabelais : *à tous envits*, à qui mieux-mieux).

Le verbe actif *inveggiare* (mettre en enjeu pour quelqu'un, gager pour quelqu'un) se rapporte à la joute usitée chez les peuples anciens, par laquelle les guerriers et les poètes joutaient en s'engageant à prouver que tel héros ou telle vertu méritait, sur tous les autres, le prix de la valeur et de l'excellence. Dans la poésie des Provençaux ces joutes devinrent les *tensos* (jeux partis), les *torneymens* (tournois), ou combats des chevaliers-servants (sirventes) pour leur seigneur ou leur dame. Chez les anciens Normands elles se produisaient sous la forme et sous le nom de *comparaisons d'hommes* (*man-iafnadr;* voy. *Das Graubartslied*, p. 124-127). Chez les Allemands du Moyen-âge on en trouve un exemple intéressant dans la joute poétique, connue sous le nom de *Wartburgkrieg*, où le poète-servant Henri d'Ofterdingen, ayant loué son seigneur Léopold d'Autriche, Walther von der Vogelweide

lui opposa la valeur du roi de France, et Henri de Risbach l'excellence du margrave Hermann de Thuringe.

Dante a imité ici, en partie, les éloges à qui mieux mieux, usités dans les anciennes joutes poétiques. Voyant que, de son temps, il y avait déjà de misérables rivalités entre l'ordre de Saint-François et l'ordre de Saint-Dominique, et, qu', en France, on s'attaquait au dominicain saint Thomas d'Aquin, il voulut rendre justice à la fois à saint François, en faisant faire courtoisement l'éloge de ce saint docteur par le dominicain saint Thomas, et à saint Dominique, en faisant faire, par revanche de courtoisie, son éloge par le franciscain minorite Bonaventura. Aussi Bonaventura dit il, en terminant son éloge, que lui et toute sa compagnie ont été piqués d'honneur par l'éloge de saint François fait si courtoisement par Thomas d'Aquin, et qu'il s'est engagé, à son tour, à entrer en joute, en luttant à l'envi pour saint Dominique, ou, comme il s'exprime, *ad inveggiar cotanto paladino* (à mettre en enjeu la louange de Dominique, ce paladin si glorieux de l'Église).

136.

L'hymne O sanguis meus! (Parad., c. 15, v. 28).

Il ne faut pas dire, avec les commentateurs, que Dante fait ici parler latin à Cacciaguida, parce que le latin était la langue usuelle au Paradis céleste. Il faut dire que cette strophe latine faisait partie d'une hymne chantée dans les églises, à la fête de l'Ascension. Marie est dite se réjouir de l'entrée de son fils au Ciel, où il était entré, une première fois, le jour même de sa mort, mais qu'il avait quitté pour y rentrer une seconde fois par l'ascension, après avoir donné les dernières instructions à ses Apôtres. Selon l'usage des Bienheureux de chanter des hymnes

d'église (voy. Parad., c. 7, v. 1-3), Cacciaguida ayant, comme bienheureux, la prescience de l'arrivée au ciel d'un de ses descendants, répète ici les paroles de joie de Marie, et ayant remercié Dieu de cette grâce, il s'apprête à recevoir Dante, comme Anchise a reçu Enée dans l'Élysée ; il s'entretient ensuite avec lui, non en latin, mais dans son ancien langage florentin. L'hymne latine chantée par Cacciaguida est décasyllabe comme celle citée Parad., c. 7, c. 1-3, ce qui prouve qu'elle n'est pas de la composition de Dante.

137.

Uccellatoio ; Monte Malo (Parad., c. 15, v. 110).

Uccellatoio (p. Uccellatorio, oisellerie, lieu d'oisellerie) était du temps de Dante une élévation à cinq milles au nord de Florence ; c'est là que les riches avaient des maisons de campagne, dans des jardins où l'on tendait des filets pour prendre les oiseaux. *Monte Malo* (p. Monte Mario) est une colline au nord de Rome, où les Romains avaient des maisons de campagne. Dante, qui connaissait parfaitement l'une et l'autre élévation, veut dire que les maisons de campagne de l'Uccellatorio, du temps de Cacciaguida, ne dépassaient pas encore en nombre et en richesse celles des Romains sur le Monte Malo ; mais sachant, que dans la lutte des Noirs et des Blancs, depuis 1301 jusqu'en 1306, les maisons de campagne ont été souvent dévastées, il fait prédire par Cacciaguida, leur chute aussi grande que l'a été leur élévation. Il est impossible d'accepter l'explication des commentateurs, qui croient qu'il s'agit ici de la vue imposante qu'on avait du haut de l'Uccellatoio sur la magnificence de Florence, vue qui, à ce qu'ils prétendent à tort, dépassait en beauté celle

dont on jouissait, du haut du Monte Malo, sur la Ville éternelle.

Dante savait parfaitement qu', à aucune époque, Florence, renfermée dans son enceinte primitive, n'ayant encore, outre l'église de Saint-Jean-Baptiste, aucun grand édifice, si ce n'est les castels des Nobles, dont l'extérieur ne présentait rien de splendide, Florence n'a pas pu se comparer à Rome avec ses nombreuses églises, ses monuments antiques, et son étendue immense. Et comment Dante aurait il pu se donner le ridicule de dire et de prédire, que la ruine des magnificences de Florence surpasserait les ruines de la Ville éternelle?

138.

Cieco toro; cinque spade (Parad., c. 16, v. 70-72).

Ces vers énoncent deux anciens proverbes. Cacciaguida, pour prouver que la grandeur d'une ville amène plus facilement une chute plus lourde, cite le proverbe des paysans qui disent qu'un grand taureau, s'il est aveugle ou mal guidé, fait *plutôt* (avaccio) et plus lourdement une chute, qu'un petit agneau aveugle et mal mené. *Avaccio* (p. bas-latin ab-antius) est un ancien comparatif neutre de *abantior* (plus-avant) et signifie *plutôt* (plus avant).

Cacciaguida veut ensuite dire qu'une ville, où il n'y a qu'une volonté (autorité) délibérante et exécutante, tranche plus facilement et d'une manière plus décidée les questions gouvernementales et stratégiques. Pour le prouver, il cite le proverbe qui dit qu'une seule bonne épée tranche plus fréquemment et plus fortement que cinq épées faibles et dirigées maladroitement.

139.

La vendetta fia testimonio al ver
(Parad., c. 17, v. 51-54).

Pour un idéaliste et moraliste comme Dante, les personnes et les événements n'ont de signification que par rapport aux principes moraux qu'ils manifestent ou représentent; les personnes et les faits sont donc considérés comme des *types*, et ne sont cités qu'à ce titre. On a donc tort de croire que Dante, dans ses énoncés, vise tel ou tel personnage particulier, ou tel ou tel fait spécial. Dante ne dit pas que le pape Boniface est l'auteur du malheur de l'Italie et de son exil; il dit seulement que son exil et son malheur sont produits par les intrigues favorisées par la Curie romaine. Il ne dit pas que ce malheur sera vengé par tel ou tel changement qui s'opère dans Florence; il énonce seulement que, d'après sa conviction, l'injustice ne saurait durer éternellement, et que la justice de Dieu amènera la vengeance et la réparation des torts.

140.

S' infutura la tua vita (Parad., c. 17, v. 97-99).

Cacciaguida, pour consoler Dante, lui prédit une renommée et une gloire, qui durera plus longtemps qu'on ne se souviendra de la punition des perfidies de ses persécuteurs. Cette prédiction, qui s'est réalisée, mieux que toute autre dans l'histoire, rappelle les paroles de consolation que le roi *Gripir* a adressées à son neveu *Sigurdur*, le Tueur de Fafnir, auquel il prédit une vie courte mais glorieuse (voy. *Die Eddagedichte* der nordischen Heldensage, p. 238).

Voici les paroles profétiques de Gripir :

« Console-toi, Conducteur de la tête de l'armée!
« Sur ta vie, jeune héros ! se répandra cette bénédiction :
« Nul ne descendra dans la tombe qu'on estimera ,
« Sous la voûte du ciel, plus glorieux, que toi Sigurdur» !

141.

Augelli surti di riviera (Parad., c. 18, v. 72).

Les Ames bienheureuses de la Planète de Jupiter, où tout est d'une blancheur brillante, sont représentées ici comme revêtues de la forme et du plumage du cygne. Semblables à ces oiseaux, auxquels les anciens attribuaient une voix mélodieuse, ces âmes se mirent à chanter, et à former successivement, en s'assemblant, la figure composée par les lettres D, I, L.

142.

L'Aigle d'or en champ blanc dans Jupiter (Parad., c. 18, v. 73-136).

La planète Jupiter est le Séjour des Bienheureux qui ont gouverné dans l'État et dans l'Église avec la justice inspirée par le Saint Esprit. Dans le *Purgatoire* les âmes sont rappelées à la vertu, qu'elles avaient méconnue sur terre, d'abord, par les pénitences qu'elles subissent, ensuite, par les représentations plastiques des vertus qu'elles regardent, et, enfin, par les voix mystérieuses qui proclament les sentences, les maximes, les devises des Saints. Dans le *Paradis céléste*, les Bienheureux n'ont plus besoin d'être ramenés au bien; ce sont eux, au contraire, qui expriment et représentent au Monde l'image symbolique de leur Sainteté.

Après les Croisades, l'ancien usage de représenter, sur les écussons des guerriers, des figures et des emblêmes, s'étendit aussi aux signes distinctifs et aux sceaux des familles nobles.

Du temps de Dante, les armoiries et les signes héraldiques consistaient encore uniquement dans les emblèmes des écussons. Aussi notre poëte, considérant la surface brillante de Jupiter comme un champ d'écu, at il imaginé de représenter, sur ce champ blanc (argent), le symbole de la Justice gouvernementale, à savoir l'Aigle d'or qui est l'emblème du gouvernement suprème, et l'image vivante de la forte vigilance alliée à la justice divine.

Dante raconte qu'il a eu le bonheur de voir exprimer par le groupement des Bienheureux de Jupiter, la loi suprême imposée aux gouvernements de la terre, à savoir ce commandement : *Aimez la justice, vous qui jugez la Terre*, et de voir ainsi, par leur assemblage, la figure de l'Aigle d'or céleste, qui est comme l'écusson des habitants de Jupiter.

D'abord il voit les âmes éparses des Bienheureux, semblables à des cygnes chantants (cygnus canens), qui s'assemblent pleins de joie, près des étangs, puis forment successivement six groupes, dans lesquels on remarque les figures des caractères qui énoncent les mots *Diligite Justitiam vos qui judicatis Terram*. Le premier groupe forme la lettre D (▻) qui représente une tête d'aigle tournant son bec à *droite*. Le second groupe ressemble à la lettre *i* (I) et forme le cou de l'aigle. Le troisième groupe exprime les lettres LIGITE et forme la poitrine de l'aigle. Le quatrième groupe forme le mot *Iustitiam*, et figure la partie supérieure du corps avec les ailes de l'aigle. Le cinquième groupe exprime les lettres *qui judicatis* qui figurent le ventre de l'aigle. Enfin le sixième

groupe figure M, qui, placé sous le mot *terra*, lequel retrace le ventre, représente les deux jambes de l'aigle, avec la queue entre elles.

Ensuite Dante voit que les Ames, après avoir formé, en dernier lieu, les lettres du dernier mot *terra M*, s'arrêtent pour indiquer que la figure symbolique, qu'ils avaient à former est achevée, et qu'elle représente l'Aigle d'or qui se détache et se fait reconnaître sur le fond d'argent de Jupiter (pareva argento d'oro distinto). Enfin, il voit d'autres Ames lumineuses s'approchant de la figure, se placer dans le groupe inférieur au corps de l'aigle, c'est à dire au-dessous de l' M, pour former, comme le perchoir de l'Aigle. Ces âmes sont celles des Bienheureux qui ont occupé des places inférieures dans les gouvernements terrestres. Toutes les Ames, se dispersant comme les étincelles des brandons, sont allées occuper leur place plus haut ou plus bas, selon que la Justice, ce soleil qui les a jadis enflammées, les a plus ou moins vivement animées. Lorsque enfin, toutes les Ames de Jupiter occupent leurs places respectives, Dante distingue parfaitement la tête et le corps (corpo; c'est ainsi qu'il faut lire au lieu de collo) de l'Aigle par le contour brillant d'or (foco) se détachant (distinto) sur le fond argentin de Jupiter.

L'Aigle d'or de Jupiter, dit Dante, est l'archétype primitif de toutes les armoiries sur terre où figure l'aigle comme écusson. C'est ce que Dante exprime en disant que l'Astre de Jupiter, qui représente l'Aigle, ne l'a pas imité d'ailleurs, mais il en est l'auteur original, et c'est d'après lui, qu'on a imité, comme par une réminiscence céleste (si rammenta) la Justice, cette force gouvernementale (quella virtu) qui est devenue pour les nobles le signe (forma) employé dans leurs écus d'armoiries (per

li nidi). *Nido* est, dans la héraldique, une expression technique pour désigner *l'écu* (Inf. 27, 50), parce qu'on comparait l'écu à une écuelle ou un vase qui renferme les *figures* symboliques, comme le nid renferme les petits oiseaux. Enfin Dante a vu comment l'autre assemblée d'Ames (altera beatitudo) composée de ceux qui ont gouverné à un rang *inférieur*, a d'abord enguirlandé (ingigliarsi) le perchoir de l'Aigle sous les traits de l'M, et s'est rangée de manière à *parfaire* l'image complète (sequito la imprenta) de l'Aigle symbolique figurée dans l'Astre de Jupiter.

Dante appelle *douce étoile*, la figure de l'Aigle d'or composée d'âmes qui, par leur splendeur et leur nombre, prouvent que notre justice sur la terre est inspirée par le ciel, qu'elles ornent comme une étoile. Il prie Jésus Christ, dont l'esprit est l'initiateur de tout mouvement de justice, qu'il porte de nouveau son regard vigilant sur ce qui obscurcit ici bas la splendeur de l'étoile céleste, afin qu', une seconde fois, il chasse les usuriers du Temple, qui ne s'est pas construit avec le gain mondain, mais avec son sang (*sangue*; c'est ainsi qu'il faut lire au lieu de *segni*) et celui des martyrs. O Bienheureux de Jupiter, ajoutet il, priez le Seigneur pour ceux qui, sur terre, se sont égarés par le mauvais exemple. C'est déjà mal que le pouvoir séculier se voit obligé de tirer l'épée pour la guerre; voici qu'il arrive maintenant encore, que le pouvoir ecclésiastique retient, pour en retirer de l'argent, le pain spirituel du Saint Esprit, que le Père céleste miséricordieux veut qu'on donne gratis à toutes les âmes. Vous, o papes! au lieu de le distribuer gratis, vous faites des ordonnances écrites (scrivi), non dans l'intention de les maintenir avec justice, mais avec l'arrière pensée de les rapporter ou effacer (cancellare), quand on vous paie en argent les indulgences

et les dispenses fixées dans ces ordonnances. Vous papes!, vous avez bien raison de dire «je ne me souc ni de Pierre ni de Paul, puisque mon désir tend ve Lucifer»; il vous arrivera ce qui est arrivé à Lucifer qui, s'étant révolté contre Dieu, afin d'être seul, a été, par des culbutes (per salti), plongé dans le supplice de l'Enfer.

143.

Pareggio (Parad., c. 23, v. 67.

Je crois que *Pareggio* est une expression nautique emprunté au grec *paraktikos* (sc. *poros*, passage ou navigation près de la côte, *akte*, cabotage), et désigne le cabotage, par opposition à la navigation sur la haute mer (cf. gr. *pelagaios* et *aigialeios*).

144.

Bobolce (Parad., c. 23, v. 123).

Bobolce (charrues) est le féminin du latin *bubulcus*. Le latin *bubulcus* se compose de *bu* (bœuf) et de *bulcus*; ce dernier mot fait partie de la famille sansc. *vrak* (vrakch tirer, déchirer), gr. *helko* (tirer). gr. *lukos* (p. vlukos déchireur, loup), lat. *fullo* (p. fulco, foulon), sl. *vluk* (déchireur, loup, coutre), vieux all. *vluc* (charrue), all. *wühlen* (fouiller), ital. *follare* (fouler), norr. *plogr* (coutre, soc, charrue), folla (foule), et signifie déchirant, fouillant, labourant le sol. *Bubulcus* signifie à la fois le laboureur qui laboure avec ses bœufs, et la charrue attelée de bœufs (voy. *Les Gètes*, p. 91; *Rigs Sprüche*, p. 53). Pour désigner la charrue, Dante emploie ici le féminin *bobolca*.

145.

Le Caméléon (Parad., c. 26, v. 97-102)

Dante parle ici non d'un animal *quelconque* (animal), mais d'un *certain* animal (*un* animal) qu'il ne nomme pas, mais qu'on reconnaît facilement être le caméléon. Le caméléon, qui se rencontre fréquemment en Égypte et se trouve dans tous les pays du bassin méditerranéen jusqu'en Espagne, était très connu des Anciens, et le philosophe Démocrite a composé un traité qui renfermait beaucoup de détails entremêlés d'absurdités sur les qualités et les propriétés de cet animal merveilleux, au point que Pline le Naturaliste, qui n'a pas lui-même toujours un jugement plein de critique, s'en est parfois moqué. Le nom grec *Chamaileon* s'explique de la manière suivante : Le grec *lis* (p. lichs) et *leôn* (p. lechonts) dérive de *lecho* (all. *ligen*, sl. *legati*) et signifie s'*embusquant* ou couchant en *embuscade*, soit qu'on se représentât le lion toujours majestueusement couché comme les Sphinx d'Égypte, soit, ce qui est plus probable, qu'on le désignât comme couché en embuscade (gr. *lochos*, vieux all. *lâga*).

Le caméléon est ordinairement couché sur une branche d'arbre; c'est pourquoi on l'a nommé le *couchant* (lion); et comme il a la queue *recourbée* en dessous comme un hameçon (chamos, lat. hamus), on l'a nommé *chamoleon* (couché avec recourbure). Mais comme on ne connaissait pas la signification étymologique de ce nom, on l'a confondu avec celui d'une plante rampante nommée *chamai-leon* (couchant à terre). Le caméléon a une *couverture* (coverto) ou peau tellement flexible, et des poumons si vastes, qu'il peut se gonfler de manière à atteindre le double de son volume ordinaire, et redevenir flasque au

point que, suivant l'expression de Tertullien, il n'est plus qu'une *peau vivante*. Aussi les Grecs lui ont ils donné, comme à la grenouille, l'épithète de *physignathos* (aux joues enflées). Pour désigner ce gonflement et ce dégonflement de la peau, Dante dit que cet animal embrouille (broglia) quelquefois (change brusquement) sa peau (coverto). Le corps des animaux en général ne peut guère changer instantanément sa couleur, à cause de leurs téguments nullement transparents; l'homme seul, avec son épiderme transparente, peut instantanément rougir et pâlir de honte, de pudeur, de colère, ou d'effroi, quand, par des passions et des affections de l'âme, le sang reflue brusquement vers le cœur, ou se répand vers les vaisseaux cutanés. Le caméléon a la propriété beaucoup plus merveilleuse de changer de couleur. La matière colorante (pigment) de sa peau est double, l'une jaunâtre, l'autre verdâtre, qui communiquent à son tégument une coloration différente, selon qu'on aperçoit à travers l'épiderme l'un ou l'autre pigment provoqué par le chaud ou le froid, la crainte ou la colère ; de sorte que les passions ou affections de l'animal se manifestent par la coloration extérieure. C'est ce que Dante énonce en disant que le caméléon embrouille (change brusquement) quelquefois le volume et la couleur de sa peau, de manière (si) que ses affections (affetto) se manifestent au dehors naturellement (l'affetto convien che si paia pour si paria), par la raison que (per lo che) l'animal fait succéder (face sequir) à lui (à l'affetto) l'enveloppe (envoglia), la peau, c'est-à-dire la couleur de la peau, et qu'ainsi la couleur, succédant à l'affection *intérieure*, en devient l'indice *extérieur*.

Au lieu de l'explication naturelle que nous venons de donner du passage de Dante, l'explication traditionnelle, généralement suivie par les traducteurs, présente un sens

qui choque, à la fois, le gout et la raison. Adoptant cette fausse interprétation comme exprimant la pensée du poète, l'un des commentateurs les plus autorisés de Dante, surtout pour le Paradis, *Philalethès* ne peut s'empêcher de rappeler, à propos de ce passage, le mot d'Horace *quandoque bonus dormitat Homerus*. Mais Dante n'a pas commis l'incongruité qu'on lui suppose, et dont on le rend faussement responsable. En effet, rappelons-nous que le poète représente la Trinité comme placée au centre d'un nimbe ou d'une gloire resplendissante, et qu'il se figure également les âmes des Bienheureux dans le Ciel, comme entourées de globes lumineux, formés de nuages brillants et transparents, qui se colorent diversement, selon les sentiments qu'éprouvent ces âmes. Le poëte représente donc ici l'âme d'Adam comme manifestant, avant de parler, par la couleur plus resplendissante de sa gloire ou de son nimbe, la joie qui l'anime en présence de Dante. Par une association d'idées assez naturelle, le poète compare cette manifestation à celle que fait le Caméléon de ses affections par la coloration produite sur son tégument. La comparaison est juste dans toutes ses parties ; seulement elle n'est pas de notre goût, puisque le caméléon n'est pas, pour notre imagination, un animal agréable par sa forme, et qu'il réveille en nous, au figuré, le souvenir des individus qui changent d'humeur et de discours, au gré de leur intérêt.

146.

La rougeur de saint Pierre (Parad., c. 27, v. 11-21).

Pour bien expliquer ce passage, qui renferme quelques difficultés, il faut se rappeler certaines conceptions dantesques. D'abord notre poète considère les sept Planètes comme habitées par des Bienheureux. Comme la Planète

Jupiter porte le nom de l'ancien Dieu ou Empereur de l'Univers, et qu'elle a dans le firmament un vif éclat de blancheur, qui est le symbole de l'innocence et de la justice, Dante assigne cet astre comme demeure à ceux qui ont régné avec candeur et justice, dans l'État et dans l'Église. La planète Mars au contraire, rappelant le nom de l'ancien Dieu des combats, et qui a dans le ciel un éclat rougeâtre, qui est le symbole de la colère et du sang, Dante assigne cet astre comme demeure céleste à ceux qui ont combattu pour la cause sacrée de l'État et de l'Église.

Les âmes des Bienheureux qui habitent Jupiter, reflètent dans leur extérieur ou dans leur gloire, la couleur blanche de la justice, et donnent ainsi à l'astre la blancheur qui le distingue. Les âmes de Mars ayant un nimbe rougeâtre, communiquent également cette couleur à l'astre qu'elles habitent. Jupiter étant la demeure des gouvernants justes, il a pour enseigne l'Aigle, qui est l'emblème du gouvernement par excellence; cet aigle est de couleur jaune ou brillante d'or. Quand les Bienheureux de Jupiter veulent exprimer leur nature et leur caractère, ils forment ensemble la figure de l'Aigle d'or, qui, dans le Paradis céleste, est le symbole du gouvernement juste, comme le Griffon, dans le Paradis terrestre, est le symbole du vrai gouvernement séculier et ecclésiastique, et comme le Cinq cent dix et cinq sera le symbole du vrai gouvernement qui sera restauré sur cette terre (voy. p. 340).

Les Bienheureux de Mars ont pour enseigne la croix ou le labarum (voy. p. 226) ou l'aigle des légions romaines chrétiennes; et s'ils veulent manifester leur nature guerrière et militaire dans l'intérêt de la Chrétienté, ils forment ensemble la figure de la Croix rouge (Parad., 14).

Dante, arrivé dans la sphère supérieure de l'Empyrée, se trouve en présence de saint Pierre qui est entouré d'un

nimbe ou d'une gloire, et il forme avec les Bienheureux, qui l'entourent, la figure de l'Aigle d'or. Mais comme l'apôtre va parler de son Église et qu'il a honte de l'état abject où celle-ci se trouve, il est saisi de pitié, il *rougit*, et avec lui rougissent les Bienheureux qui l'entourent, de sorte que l'Aigle d'or dont saint Pierre fait partie devient rouge. Cette rougeur n'est pas ici la couleur de la colère, mais, comme dans le ciel il n'y a qu'amour, cette rougeur est la couleur de la pitié et de la pudeur, inspirées aux Bienheureux par l'amour qu'ils portent à l'Église, quoique dépravée et malheureuse.

On comprend maintenant les paroles du poëte : il dit que Pierre et les Saints de Jupiter, voyant l'état de l'Église, rougissent de honte, et, au lieu des louanges habituels qu'on entend dans Jupiter, on va y entendre les reproches de Pierre, de sorte que Jupiter semble ainsi changer sa couleur et son caractère. Or le caractère d'une compagnie s'exprime par son drapeau ; ausssi Dante dit il que Pierre, en devenant rouge et impatient, allait prendre un tel aspect (sembianza), par son extérieur et son langage, comme si Jupiter avait pu échanger sa nature contre celle de Mars ; comme si la couleur pacifique de l'Aigle d'or de Jupiter allait prendre la rougeur de l'Enseigne militante de Mars ; comme si Jupiter et Mars allaient confondre (*fossero* de *fondere* pour *confondere*) leurs enseignes (*augelli ; uccello*, aigle, enseigne, Par. 17, 72) et en échanger, entre eux, les couleurs (*penna* plumage de l'aigle, couleur de l'enseigne).

147.

Si fa la pelle bianca nera (Parad., c. 27, v. 136-138).

Que des philosophes païens considèrent le genre humain comme la fille du Soleil, je le sais et je le comprends ;

mais je ne puis me persuader que Dante chrétien ait songé à appeler la race humaine, la belle fille du Soleil.

Dante veut dire que la dépravation s'empare vite et de très bonne heure de l'âme humaine, ainsi que, toute jeune encore, une belle fille, à la belle peau blanche, se rembrunit du matin au soir, avant même que le soleil amène la nuit noire. Il faut donc construire et expliquer ainsi : déjà au premier aspect (nel primo aspetto) du soleil qui apporte la lumière, et avant qu'il nous laisse dans la nuit, la peau blanche de la belle fille devient noire (si fa nera la bianca pelle d'ella bella figlia).

148.

Paroffia (Parad., c. 28, v. 84).

Paroffia (Parovia) est une autre forme de *parochia* ou *paruchia*. En grec *parouchos*, en latin *parochus* (fournissant l'entretien), désignait l'hôte qui entretient les étrangers ou les invités.

Dans le système féodal du Moyen âge le maître et la maîtresse étaient tenus de nourrir les gens de leur maison; *parocho* (hôte) eut donc aussi la signification de *seigneur*. Ainsi en anglo-normand *hlaford* (all. *laibwirth*) signifiait proprement qui sert la miche, et il a formé les noms de *Lord* (seigneur) et de *landlord* (hôtelier); et du mot *hlâfdige* (servant la miche) dérive le mot *Lady* (dame). Les gens du seigneur et de la dame formaient donc la paroffia ou parochia du seigneur et de la dame, de sorte que ce terme désignait aussi, par extension, la suite et le cortège du seigneur. Dans l'église le *parochianus* était le curé qui donnait la nourriture spirituelle à sa parochie; au seizième siècle on disait *purochus* pour curé. Du latin *parochia* on a formé, du temps de Villehardoin, le

nom de *paroiche*, et plus tard celui de *paroisse* (p. paroisce). Ici dans *bellezze di paroffia* le mot *paroffia* a la signification féodale de *suite* ou de *cortège*, plutôt que la signification ecclésiastique de *paroisse*.

149.

La Chauve-souris (Parad., c. 29, v. 118).

Satan et les démons sont appelés mauvais oiseaux (malvaggio ucello, Inf., 34, 47), non pas seulement parce qu'ils étaient figurés avec des ailes comme des dragons volants (voy. p. 240), mais parce qu'on les comparait à la *chauve-souris*, qu'on considérait comme un *oiseau* nocturne aimé des sorciers et des démons.

150.

Maggior Padre di famiglia (Parad., c. 32, v. 136).

Le *maggior Padre di famiglia* (le grand-père de la famille) n'est pas, comme on le traduit généralement, l'aïeul du genre humain ou *Adam*, c'est le grand-père d'Israël, ou le grand patriarche de la famille d'Israël, c'est-à-dire *Abraham*. Abraham qui, avant la révélation de Moïse, a maintenu la tradition religieuse et le culte de Jéhova dans sa race, est ici le symbole de la foi religieuse, conservée par la raison humaine, avant que cette foi ne fût sanctionnée et confirmée par la révélation judaïque de Moïse. C'est pourquoi Abraham se trouve placé au Paradis en face de *Lucia*, qui, elle aussi, est le symbole de la foi religieuse maintenue par la raison candide avant que cette foi ne fût éclairée et confirmée par la révélation chrétienne de Jésus (voy p. 216). *Adam*, au contraire, dont il est déjà question au ch. 32, v. 121, et qui, comme

père du genre humain, a joui de la révélation première, est placé plus haut au Paradis, dans le voisinage de la Mère de Dieu, et au même rang que les apôtres Pierre, Paul, et Jean.

151.

Sartore (Parad., c. 32, v. 140).

Le mot *sartore* dérive du latin *sartor* (couturier, tailleur), qui ne vient pas de *sarcitor* (rembourreur), mais de *sarptor* (couturier). En effet *sarpere* est l'ancienne forme de *serpere* (sansc. *sarp*), qui lui-même s'est changé en *repere* (p. srepere, hrepere, ramper), et signifie faire des élans ondulatoires, serpenter. Comme l'aiguille passe et repasse l'étoffe qu'on coud, *serpere* (serpenter) signifie aussi *coudre* (gr. *hrapto*), et *sartor* (p. sarptor) signifie le couturier ou le tailleur (gr. *hraptès*) qui fait la couture (gr. *hrafè*), tandis que *sûtor* (p. sivitor, *liant*, avec des cordons ; sansc. *siv*, nouer, coudre ; got. *siuia*) désigne le cordonnier qui *noue* ensemble (cf. lat. *nectere*, all. *nähen*) avec le fil.

De *sarpere* (ramper) dérive également *sarmentum* (p. sarpmentum, rampant), plante rampante, sarment, qui n'a rien à faire avec *sarpire* (couper avec une serpe, gr. *harpa*), sarcler, ni avec *sarrare* (ouvrir avec la houe ou la *sarra* ou *sarda*), piocher.

152.

Les dernières terzines de La Comédie (Parad., c. 33, v. 121—145).

Arrivé à l'apogée du Paradis céleste, Dante est admis à la Contemplation de Dieu ou de la Sainte Trinité. Au milieu de ces splendeurs divines, il remarque surtout l'effigie *humaine* transfigurée du Fils de Dieu. Sa pensée

s'efforce à comprendre comment la personne humaine du Christ se confond avec sa personne *divine*. Mais les ailes (penne) de sa pensée ne peuvent s'élever aussi haut; son esprit est ébloui par la splendeur dans laquelle s'évanouit (*venne*, cf. Purg., 20, 53) son aspiration (sua voglia), et l'élan lui manque pour cette conception sublime (all' alta fantasia). Cependant comme l'Amour divin, qui l'inspire maintenant, dirige et satisfait en même temps dans l'homme l'aspiration de la raison (desiro) et le souhait du cœur (*il velle*, got. *vilia*, satisfaction, norr. *vili*, contentement; cf. Parad., 4, 25), Dante sentit, en ce moment (gia), cet Amour qui meut tout l'Univers (le soleil et les mondes) et fait mouvoir (volgere) ainsi à la fois son aspiration et son sentiment, d'une manière harmonique, comme le timon d'un char met en mouvement en même temps et aussi vite (egualmente) l'une des roues comme l'autre. La pensée et le sentiment de Dante sont ainsi mis d'accord, et lui donnent le Contentement suprême.

Comme la contemplation de Dieu procure à l'âme, avec le plus haut enseignement intellectuel et moral, la plus entière satisfaction, Dante, qui vient d'avoir cette vision divine, n'a plus à aspirer à une plus haute révélation; le but de son transport au ciel est donc accompli, et son poème, composé pour transmettre au monde les vérités qu'il a apprises, est venu maintenant à sa conclusion. Dante n'a plus rien à ajouter, puisqu'il suppose que le lecteur intelligent complétera, dans sa pensée, ce que le poète ne juge plus nécessaire de lui dire explicitement. Certes, si Dante avait voulu composer un poème narratif, exposant sa pérégrination dans l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis, il lui aurait fallu raconter, non seulement comment de Florence il est arrivé dans l'Enfer, mais dire encore, à la fin, comment du haut du Ciel il est redescendu

dans son domicile terrestre. De cette manière seulem[illegible] son poème aurait eu un commencement et une fin ex[illegible]cites. Mais notre poète supposant, comme il l'a fait, p[illegible] une fiction poétique, que, sans quitter son domicile à Flo-rence en 1300, il a eu chez lui un rêve dans lequel il lui a semblé qu'il parcourait les mondes d'outre-tombe, pour y recevoir des enseignements divins, il n'avait pas à dire comment à la fin il est revenu chez lui du haut de l'Empyrée ; il lui a suffi de donner à entendre que, frappé vivement en dernier lieu par la contemplation de Dieu, il s'est réveillé de son rêve dans son domicile, et ayant été favorisé pendant son sommeil d'un enseignement supérieur social, moral, intellectuel, et religieux, il s'est proposé, après cette initiation, de faire aussi participer toute la chrétienté à cet enseignement infaillible, en composant pour elle son poème didactique La Comédie.



Répertoire des noms propres et des mots expliqués quant à leur sens et à leur origine.

D.

E.

F.

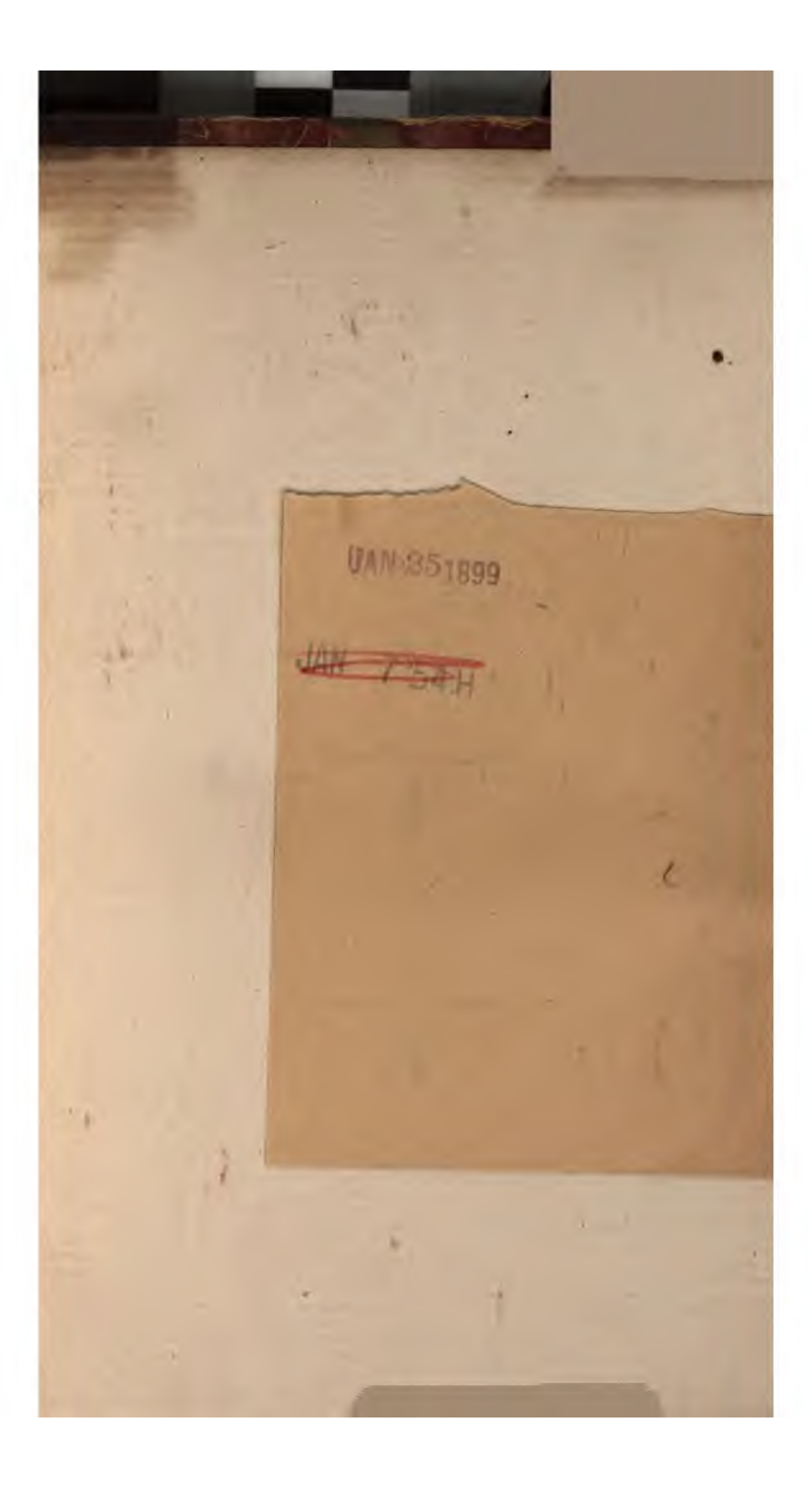
G.

H.

I.






JAN 35 1899

